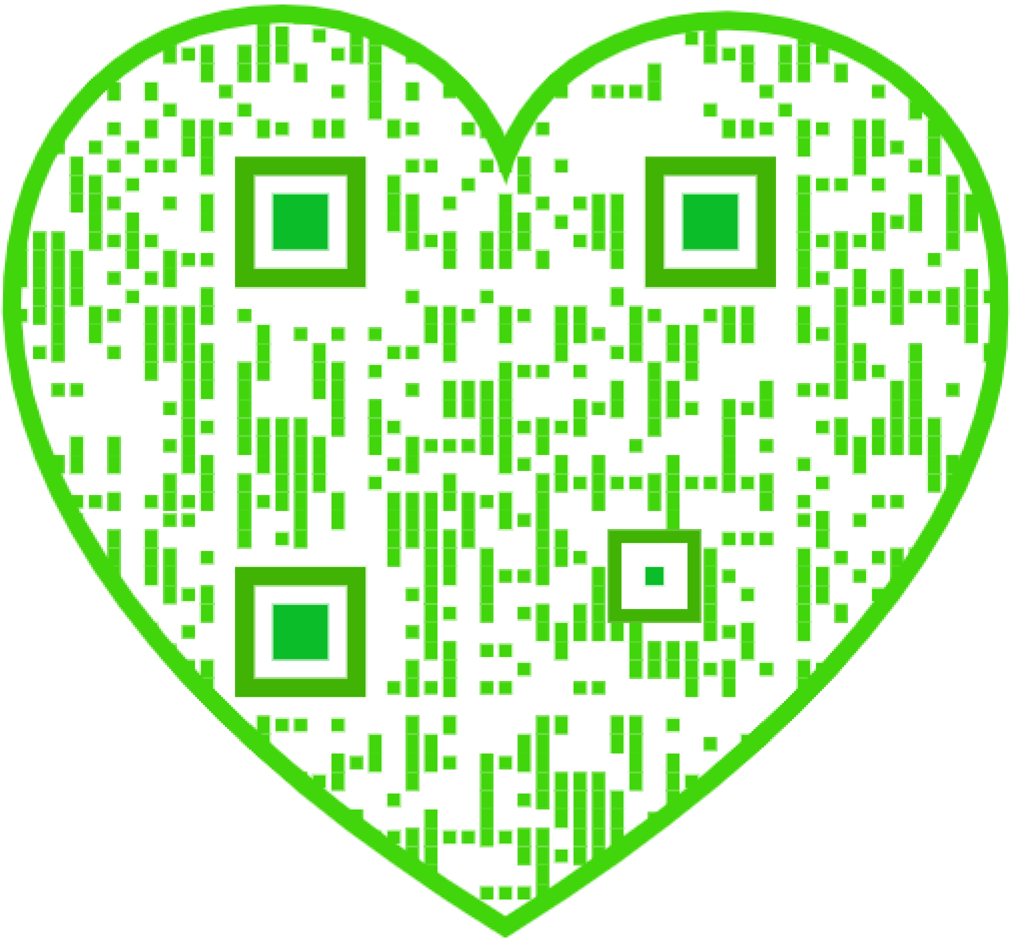
Bzzlletin. Jaargang 27

bron
Bzzlletin. Jaargang 27. BZZTôH, Den Haag 1997-1998

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199701_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 248]

Voorwoord

'Het taboe soap is voorgoed doorbroken.' Dat stelde een van de redacteuren van een gerenommeerd weekblad enkele maanden geleden in een aflevering die was gewijd aan de Nederlandse soap. Zij staat in die mening niet alleen, zo lijkt het: op tv en in de schrijvende pers wordt de laatste tijd steeds vaker aandacht besteed aan het fenomeen soap. Over de populariteit van series als *GTST, Onderweg Naar Morgen, As The World Turns, The Bold And The Beautiful* hoeft niet veel gezegd te worden: die is ongekend groot, ook onder hoger opgeleiden. Het heeft er daarmee veel van dat de soap de zoveelste vorm van de zogenaamde *low culture* is, die - na de popcultuur en het beeldverhaal bijvoorbeeld - *salonfähig* is geworden.

Dat ook een literair blad aandacht besteedt aan het fenomeen soaps behoeft niemand te verbazen. De soap leunt immers zwaar op technieken die oorspronkelijk binnen de literatuur zijn ontwikkeld: er bestaat wat verhaaltechniek betreft maar weinig verschil tussen de feuilletons die auteurs als Dickens, Balzac of Couperus in de populaire pers lieten afdrukken en de hedendaagse televisiesoaps. Daarnaast vertoont het werk van verschillende moderne literaire auteurs wat verteltechniek of thematiek betreft bewust of onbewust een bepaalde affiniteit met de soap. Vandaar dat in dit nummer van BZZLLETIN - naast verschillende artikelen over de televisiesoap en de makers daarvan - ook aandacht wordt besteed aan het werk van zowel J.J. Voskuil als aan dat van auteurs als Herman Brusselmans of Paul Mennes.

Het artikel van Hans Dekkers oorspronkelijk geschreven voor het vorige nummer van BZZLLETIN ('Schrijven over kunst'), vond naar het oordeel van de redactie bij nader inzien een waardiger plaats in dit nummer, gewijd aan de wederzijdse doordringing van 'lage' en 'hoge' cultuur.

J. Heymans

Het lam naast de leeuw (1): het barre leven
In gesprek met J.J. Voskuil

Tot twee keer toe heeft J.J. Voskuil de omvangrijkste roman in het Nederlandse taalgebied geschreven. In 1963 debuteerde hij met *Bij nader inzien*, een roman die ruim 1200 pagina's beslaat. Daarin heeft hij op onnavolgbare wijze het dagelijkse leven van een groep studenten Nederlands tussen 3 september 1946 en 16 mei 1953 vereeuwigd. Deze vriendenclub bestaat uit Paul Dehoes, Rosalie Balmakers, Henriette Fagel, Hans Gerritsen, David Grobben, Flap Hupperts, Hettie Bakker, Klaas de Ruiter en - *last but not least* - Maarten Koning. Op woensdag 19 november 1947 ‘brieft’ de laatstgenoemde, het *alter ego* van de schrijver, onder meer het volgende aan zijn ‘Lieve Kokolien’: ‘*De Avonden* is wel goed, maar je wordt er beroerd van’. Voskuils debuutroman is alleen al daarom met het beroemde ‘winterverhaal’ van Gerard (Kornelis van het) Reve te vergelijken, omdat het ook de *Werdegang* van een vriendenkring beschrijft, - die rond Frits van Egters in het kleinburgerlijke milieu van eind 1946. *De Avonden* speelt zich op de tien laatste dagen van dat jaar af. Het is opvallend dat Voskuil de bewuste periode niet heeft geboekstaafd in de gedateerde hoofdstukken van zijn debuutroman. De afwezigheid van deze ‘dagboekbladen’ in *Bij nader inzien* benadrukt in zekere zin de aanwezigheid van een leegte, - en die verschijnt op een geheel andere wijze in een roman als *De Avonden*. Beide boeken passen als twee puzzelstukken in elkaar, niet alleen chronologisch, maar ook inhoudelijk. Eigenlijk begint het ene naoorlogs tijdsdocument pas goed en wel als het andere al ruimschoots is afgelopen.

In tegenstelling tot Reve en alles wat hij op zijn eerste winterverhaal liet volgen, werd het na de publicatie van *Bij nader inzien* weldra stil rondom Voskuil. De kritieken waren nogal tegenstrijdig. Sommigen verfoeiden de gedetailleerde beschrijvingen, de eindeloze dialogen en de monotonie van de stijl, anderen roemden deze eigenschappen van het boek dat in twee delen was uitgegeven. In ieder geval verkocht het nauwelijks en belandde begin jaren zeventig in de ramsj, - een knaak voor beide delen. Ruim tien jaar later beleefde *Bij nader inzien* een tweede druk. Een ware *revival* was het gevolg, zeker nadat Frans Weisz het boek in 1991 als een zes uur durende televisieserie had ‘verfilmd’. Voskuil bleef echter wie hij was: de schrijver van slechts één enkel boek. Weliswaar had hij een vervolg op *Bij nader inzien* geschreven, maar dat achthonderd pagina's tellende manuscript onder de titel ‘Binnen de huid’ bleef in portefeuille. Niet dat het door een uitgever was geweigerd, maar de schrijver wilde het zelf niet publiceren, ‘om emotionele redenen’.

In het najaar van 1995 maakte uitgever Wouter van Oorschot onverwacht bekend dat Voskuil een vervolg op zijn ‘geruchtmakende’ roman *Bij nader inzien* - en zijn nimmer gepubliceerde manuscript ‘Binnen de huid’ - had geschreven: *Het Bureau*, een zevendelige roman die ongeveer 5500 pagina's beslaat. Daarmee had hij opnieuw de omvangrijkste Nederlandse roman geschreven, want dat predikaat was toentertijd niet meer van toepassing op *Bij nader inzien*. Onderwijl had Frida Vogels namelijk haar omvangrijke roman *De harde kern* (1992-94) gepubliceerd. En dit in drie delen uitgegeven meesterwerk beslaat, inclusief de gedichten, tweeduizend paina's. In deze

roman met dichterlijk aanhangsel duiken Voskuil en zijn vrouw overigens als de personages Jacob en Wiesje op.

De monumentale ‘zevenklapper’ *Het Bureau* waarvan inmiddels de eerste drie delen zijn verschenen (*Meneer Beerta, Vuile handen* en *Plankton*) is de neerslag van Voskuils onderzoek naar de ‘intermenselijke’ verhoudingen op een wetenschappelijk onderzoeksinstituut. Daarvoor heeft het Bureau voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde van de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen model gestaan - in 1979 omgedoopt tot het P.J. Meertensinstituut - en in het bijzonder de afdeling volkskunde waar

Voskuil van 1957 tot 1987 werkzaam was. Aan het eind van de jaren vijftig moet hij in een schizofrene situatie hebben verkeerd, want juist in die dagen begon hij in de avonduren te schrijven aan *Bij nader inzien*. En daarvan is in *Het Bureau* niets terug te vinden. Wat dit betreft verhoudt *Bij nader inzien* zich enigszins tot *Het Bureau*, zoals *De Avonden* tot *Bij nader inzien*.

Wat beide romans van Voskuil evenwel met elkaar verbindt, is - om te beginnen - de figuur van Maarten Koning, het *alter ego* van Voskuil, zijn vrouw Nicolien en enkele bijfiguren zoals Henriette Fagel en Klaas de Ruiter. Zij komen in beide romans voor. De hoofdpersoon voelt zich voortdurend bedreigd, machteloos en hij is ontevreden over zichzelf. De genoemde bijfiguren, in het bijzonder zijn vrouw, vormen als het ware zijn geweten. Daarmee is onmiddellijk aangegeven dat *Het Bureau* als een psychologische roman over de 'teleurgang' van Maarten Koning kan worden gelezen. Wat beide romans ook gemeen hebben, is hun thema: het vertrouwen dat Maarten Koning heeft in de hem omringende groep. Zoals hij in het ene boek in de vriendschap van de studentengroep gelooft, gaat hij in het andere, overigens na het nodige verzet, geloven in zoiets als samenwerking op het onderzoeksinstituut. In beide gevallen wordt hij beroofd van die altruïstische illusie. En dan is er, wat beide romans betreft, natuurlijk ook nog dezelfde methode van het herschrijven van het verleden. Dat levert een realistisch, objectiverend proza op, waarin de soms uiterst hilarische dialogen de boventoon voeren. Het mag dan ook geen verwondering wekken dat Voskuil, na de publicatie van de eerste delen, werd benaderd om *Het Bureau* tot een soapachtige televisieserie te laten bewerken. Dat heeft hij geweigerd of, liever gezegd, voorlopig uitgesteld, - tot het zevende en laatste deel van zijn superroman is verschenen.

Autobiografische roman

Voorafgaande aan De avonden merkt Reve op: 'Elke gelijkenis van figuren of voorvallen in dit verhaal met werkelijke personen of gebeurtenissen is toevallig'. Toch weet menigeen dat bij voorbeeld Karel van het Reve, Lucas van der Land en Robert van Amerongen model hebben gestaan voor respectievelijk de personages Joop van Egters, Jaap Elderer en Viktor Poort. Zowel in Het Bureau *als in* Bij nader inzien *ontbreekt een dergelijke opmerking. Waarom?* Ik vind dat commentaar van Van het Reve niet kinderachtig, maar ik zou het van mezelf wel een beetje flauw vinden. Het probleem is natuurlijk dat ik over bestaande mensen schrijf. Die heb ik een andere naam gegeven. Daarmee heb ik willen aangeven: dit is mijn gezichtspunt. Dan vind ik het niet nodig om ook nog eens een keer te zeggen dat het die mensen juist niet zijn. Ik geloof niet dat het enige zin heeft

Het Bureau *is een autobiografische roman. Dat is iets anders dan een autobiografie of een boek met memoires. Wat verstaat u precies onder een autobiografische roman?*

Een autobiografie is een levensbeschrijving. Dat is *Het Bureau* natuurlijk niet. Het boek gaat over het probleem van de hoofdpersoon om sociaal te functioneren. En niet over zijn gehele leven. Alle mensen die erin voorkomen, worden dus vanuit dat ene probleem gezien. Inzoverre is *Het Bureau* een autobiografische roman en geen autobiografie. Het heeft de vorm van een roman, omdat het probleem op de

manier van een roman wordt behandeld. De mensen worden niet bij hun eigen naam genoemd. Ik heb niet de pretentie dat ik hen definitief portretteer. Schrijvend over mijn sociaal functioneren, geef ik alleen maar aan wat die mensen voor mij hebben betekend. Het is zowel autobiografisch als een roman.

Allerlei personen die u heeft geportretteerd in Bij nader inzien *en* Het Bureau, *he*bben daarop gereageerd, en soms zelfs heel verontwaardigd. In Vrij Nederland van 23 november 1996 hebben de vroegere en huidige medewerkers van het P.J. Meertensinstituut zich over Het Bureau *uitgelaten. J.J. Oversteegen, die model heeft gestaan voor Paul Dehoes heeft een belangrijk deel van zijn rubriek 'Kwestie van lezen' in Raster 74 aan* Bij nader inzien *gewijd. Hoe kijkt u tegen deze reacties aan?*

Ze maken voor mijn boeken niets uit. Ik vind dat Oversteegen en de mensen van Het Bureau mijn boeken niet moeten lezen, zoals ze hebben gedaan. Je moet afstand nemen van de mensen die erin voorkomen. Als iemand dit moeilijk valt, vind ik dat vervelend. Ik wend me er eigenlijk vanaf.

5

Het verhaal van een vriendschap

U heeft Bij nader inzien *voor uw vrienden geschreven. Dat boek is eigenlijk een open brief.* Het Bureau *is toch heel anders van opzet?*

Bij nader inzien is het verhaal van een vriendschap. Ik had in mijn studententijd de illusie dat die vrienden altijd bij elkaar zouden blijven en nooit zouden toetreden tot de maatschappij. Dat is overigens een probleem op zich -waarom we dat niet wilden. Ik dacht: wij blijven bij elkaar. Wij zorgen wel dat we kunnen leven, maar we blijven onszelf. Dat was een illusie. En die ging kapot, zodra we waren afgestudeerd. De een na de ander ging wel de maatschappij in. Dat heeft mij erg veel moeite gekost. Ik heb ook heel lang geaarzeld op de drempel van de maatschappij, het langst van allemaal. Op die teloorgegane illusie heb ik toen nog een keer willen terugkijken, zoals Samson de zuilen van de tempel wilde omgooien. Dat was het laatste wat hij wilde doen. Zo heb ik willen beschrijven hoe het was om te begrijpen dat het zo was gegaan. Zulke vrienden op de drempel van de maatschappij zijn eigenlijk een gezinsvervangend instituut. Je bent nog niet rijp voor het maatschappelijk functioneren, je hangt nog aan je vrienden, je vertrouwt hen, je gelooft in hen en dan raak je hen kwijt. Dat is traumatiserend. Ik heb daar erg veel moeite mee gehad. In zoverre zit er in *Bij nader inzien* ook wel een impliciet verwijt. Ik herinner hen eraan hoe het geweest had moeten zijn en hoe wij dachten dat het zou worden. Het is een herinnering aan een tijd die voor hen, net zo goed als voor mij, voorgoed voorbij was.

Waartoe had de in Bij nader inzien *beschreven vriendschap uiteindelijk moeten leiden? Een commune?*

Daar had ik geen concrete ideeën over. Het was in die tijd natuurlijk wel anders dan het tegenwoordig is. Je had toen bij voorbeeld nog geen uitzendbureaus. Op die manier kon je niet werken, maar je kon wel zoveel banen krijgen als je wilde. Er was een overspannen arbeidsmarkt. Stel dat je met z'n tienen was, dan behoorde het wel tot de mogelijkheden dat een paar mensen werkten en na een jaar terugkeerden in het huis waar je met z'n allen woonde. Ik praat nu wel erg over illusies. Zover is het natuurlijk nooit gekomen, maar deze utopie werd wel gekoesterd. Ik denk dat dit een doodnormale gedachte voor adolescenten is die nog niet de maatschappij zijn ingegaan. Het is niet toevallig dat allerlei communes en de kraakbeweging zijn ontstaan. Mensen hebben er gewoon moeite mee, als zij hun enorme verwachtingen van het leven plotseling verengd zien worden in een betrekking waarvan de grens onmiddellijk zichtbaar wordt. Vanaf het moment dat je ergens binnentreedt en beseft dat je daar geruime tijd zal blijven, misschien zelfs wel tot je pensioen, zie je als het ware dat er niets meer over is van de ruimte en de eindeloosheid van een studententijd en een daaraan voorafgaande jeugd. Dat is beklemmend. Dan zoek je, om daaraan te ontkomen, je heil bij dergelijke toch altijd mislukkende instituten als een commune.

De vriendenclub viel uit elkaar, met als gevolg dat ook u tot de maatschappij werd veroordeeld. Zo bent u een tijdje vertaler bij de toenmalige Europese Gemeenschap voor Kolen en Staal in Brussel geweest. Daarna bent u nog een jaar leraar Nederlands op de kweekschool in Groningen geweest.

Ik moest geld verdienen, maar eigenlijk was ik nog niet rijp voor het leraarschap. Dat vind ik op zichzelf een heel behoorlijk beroep, maar het idee dat ik mijn hele leven voor de klas zou moeten staan, vond ik zo beangstigend dat ik aan het einde van het jaar die baan in Groningen heb opgezegd. In mijn ogen verdiende een leraar toen krankzinnig veel geld, ik geloof: vierhonderd gulden per maand. Van het overgespaarde geld hebben we vervolgens een jaar voor niets geleefd. Eigenlijk een beetje een onvolwassen omstandigheid, maar het heeft wel mijn liefde voor de stad Groningen opgeleverd. Het is niet voor niks geweest.

Besmette wetenschap

Toen u in Amsterdam was teruggekeerd, bent u op het P.J. Meertensinstituut terecht gekomen. Had u zin in dat baantje?

Waarschijnlijk zou ik nooit op het bureau zijn terechtgekomen als we niet toevallig op een moment dat we helemaal geen geld meer hadden - maar dat speelde helemaal geen rol - een avond op bezoek waren ge-

gaan bij de man die ik nu maar Beerta zal blijven noemen. Die kende ik uit mijn studententijd. Bij hem had ik tentamen gedaan. Af en toe zocht ik hem nog wel eens op. Zoals ik in *Het Bureau* heb beschreven, bood hij mij op die avond een baan aan. Toen dacht ik: als ik me ergens op mijn gemak kan voelen, dan toch wel bij Beerta, omdat ik hem beschouwde als een machiavellist, een superieure cynicus, maar met een warm hart. Ik zocht dus eigenlijk nog een soort bescherming. Als Beerta er niet was geweest, dan had ik vermoedelijk nog wel een aantal jaren doorgeploeterd. Beerta heeft die overstap voor mij toen heel gemakkelijk gemaakt. Ik kon worden wat ik wilde. En toen ben ik blijven hangen.

Zou ik kunnen zeggen dat u probeerde om zin aan uw leven te geven door in uw ogen betrekkelijk zinloos werk te gaan doen?

Dat is een beetje te gechargeerd gezegd. Het werk bij Beerta werd toentertijd, in 1957, niet erg serieus genomen. Wetenschappelijk gezien stond het niet of nauwelijks in aanzien, omdat het werd geassocieerd met de Duitsers. Men beschouwde dat werk, de volkskunde, als een besmette wetenschap. Dat vond ik aantrekkelijk, want ik dacht: dan heb je ook geen gedonder aan je hoofd - daar komt beslist niemand. Ik herinner me dat een medestudente van mij een keer op dat instituut kwam. Die zag mij daar zitten en vroeg: ‘Wat doe jij in godsnaam hier? Het is toch verschrikkelijk om in zo'n uithoek te werken.’ En toen zei ik: ‘Dat vind ik juist leuk.’ Dat begreep zij niet. Aan mijn onmaatschappelijke houding had ik een geweldige hekel aan mensen met ambities overgehouden. Die had je daar niet. Dat instituut was echt een hoek waar je maar beter je mond kon houden. Maar dat veranderde in de loop van de jaren. Het Bureau groeide tot een prestigieus instituut uit. Een sluipend proces waar je van tevoren geen rekening mee houdt. Ik was overigens wel van oordeel dat ik moest werken voor het geld dat ik verdiende. Dus ik heb daar keihard gewerkt. Dat begrijpen een heleboel mensen niet, maar ik vond het vanzelfsprekend. Het was ook een loyaliteit jegens Beerta die me tenslotte had aangenomen. En daar kwam geleidelijk aan, toen er een afdeling om mij heen ontstond, een verantwoordelijkheidsgevoel jegens mijn afdeling bij. Dat is de motor geweest waarop ik al die jaren ben doorgekomen.

Meertens moet verantwoordelijk worden gehouden voor de Duitse reuk die in de Tweede Wereldoorlog rond het instituut hing. In Het Bureau *en nog veel nadrukkelijker in* Bij nader inzien *speelt die oorlog op de achtergrond een rol, zonder dat een en ander zo expliciet wordt benoemd. Hoe kan het anders dat Maarten Koning zich voortdurend bedreigd voelt als de deuren open gaan?*

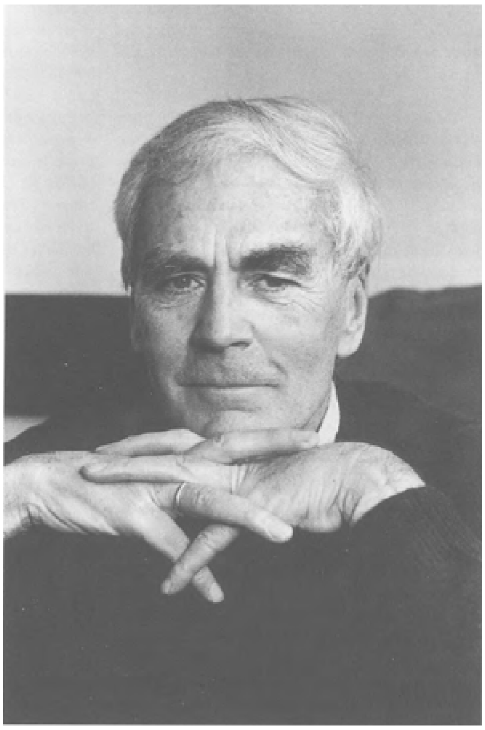
Het heeft ook wel met mijn karakter te maken. Mijn vader had hetzelfde, maar het is door de oorlog wel erg versterkt. Mijn vader was socialist. Ik ben opgegroeid in een tijd en een milieu waarin er werd geloofd in een andere wereld. Een wereld die er beter uitzag dan die waarin we leefden. Ik herinner me een voorval dat een geweldige indruk op mij heeft gemaakt. En daaruit maak ik op dat het toch bepalend voor mijn vorming is geweest. Toen ik een jaar of zes was, ten tijde van de grote werkeloosheid, heeft mijn moeder me meegenomen naar een 1 mei-optocht in Den Haag. We stonden op de hoek van de Goudenregenstraat en de Laan van Meerdervoort. De hoofdcommisaris had verboden dat die stoet muziek zou maken en vlaggen mee zou dragen. Er kwam dus een eindeloos lange stoet mannen uit de

Goudenregenstraat lopen, met omfloerste vlaggen en de muziek zweeg. Mijn vader liep met de stoet mee en ik stond daar met mijn moeder. Ik herinner me nog bijna de letterlijke situatie van de mensen die om me heen stonden, zoveel indruk maakte het op mij. Ze hadden allemaal van die bleke gezichten, ze gingen doodstil voorbij en alleen hun voetstappen klonken op. Dat maakte een vastberaden indruk. Ik had het idee: dit zijn de goede mensen en die zullen straks de kwade verdrijven. Dan komt er een betere maatschappij. In dit klimaat ben ik opgevoed. Dat heeft zijn stempel op mij gedrukt. Met die utopische gedachte heeft de oorlog meteen definitief afgerekend. Ik denk dat veel mensen van mijn leeftijd, de generatie die juist in die oorlog is opgegroeid, door het trauma zijn getekend - dat ze moesten ervaren dat er veel meer kwaad in de wereld is dan ze hadden geleerd. Bovendien was het sterker dan ze ooit hadden gedacht. Je zag de machteloosheid van je vader, op een leeftijd dat hij dat eigenlijk nog niet behoort te zijn. Ik heb dat ervaren als uiterst be-

lastend. Het heeft, denk ik, mijn vertrouwen in een betere maatschappij dat ik eigenlijk nog altijd in mij meedraag, vreselijk geschokt. Dit is, denk ik, de kern van dat gevoel van bedreigdheid.

Leven met een illusie

Vooral in het eerste deel, Meneer Beerta, *is de meest gebruikte zin: 'Maarten voelde zich bedreigd'. Zeg maar, het 'mieters' van* Het Bureau. *Waarom heeft u daarin niet geboekstaafd dat u in de avonduren aan* Bij nader inzien *zat te schrijven? Ik vraag dit, omdat u in het derde deel*, Plankton, *wel allerlei koppelingen naar de lezer maakt. Zoals in de reactie van Maarten Koning op de vrees van kamergenoot Bart Asjes dat de gang van zaken op Het Bureau later te boek zal worden gesteld: 'Daar hoef je niet bang voor te zijn. Daar zijn jullie te onbelangrijk voor'.*



J.J. Voskuil (foto: Bert Nienhuis)

Niemand wist dat ik aan dat boek *Bij nader inzien* werkte. Op Het Bureau werd er dan ook niet over gepraat. Dat veranderde niet of nauwelijks, toen het in 1963 plotseling was verschenen. Toen heeft niemand er ooit iets over tegen me gezegd, waarschijnlijk omdat ze wel merkten dat ik dat eigenlijk niet leuk vond. In al die jaren hebben een of twee mensen op Het Bureau wel eens tegen mij gezegd: 'Jij hebt toch een boek geschreven, hè?' Dat deed ik dan badinerend af. Het boek *Bij nader inzien* was mijn vroegere leven en dat vloekte met mijn tegenwoordige leven op Het Bureau. Ik vond het dus helemaal niet zo plezierig om met mensen van mijn nieuwe leven te praten over mijn oude leven. Als ik 's avonds thuiskwam, ging ik zitten en dan keek ik terug naar vroeger. Om te begrijpen waarom het gegaan was zoals het was gegaan. Dat is ook eigenlijk de kern van beide boeken - dat ik achteraf merkte

met een illusie te hebben geleefd die niet stand had gehouden. En dan heb ik de behoefte - waar die vandaan komt, weet ik niet - om te begrijpen hoe ik zo stom heb kunnen zijn om daarin te geloven. Vanaf

dat ogenblik begon ik mijn leven weer opnieuw door te nemen - hoe het was gelopen en waarom ik het niet had gezien. Dat geldt voor *Het Bureau* in nog veel grotere mate dan voor *Bij nader inzien*.

Na vele jaren op Het Bureau te hebben gewerkt, ging u in 1987 vervroegd met pensioen. Toen is er een dag geweest dat u achter uw houten bureau thuis bent gaan zitten en de volgende zin heeft opgeschreven: '"Dag meneer Beerta," zei hij'. De allereerste zin van Het Bureau. *Waarom bent u, iemand die geen schrijver wilde zijn, na zoveel jaar ineens weer aan een boek begonnen?*

Om dezelfde reden als waarom ik *Bij nader inzien* heb geschreven. Ik had dertig jaar op Het Bureau gezeten. En het merkwaardige was: ik heb nooit geloofd in het werk dat ik deed, maar ik voelde me wel verantwoordelijk voor de mensen daar. Die vormden in mijn ogen een eenheid, zij het tussen negen en vijf. Daarbuiten waren ze meteen vreemden. Dat was een heel verschil met de vrienden uit *Bij nader inzien*. Als je die op straat ontmoette, dan ging je samen een borrel drinken. Ze waren nooit vreemd. Zodra je die mensen van Het Bureau tegenkomt, weet je niet meer wat je met hen moet doen. Dan hou je kletspraatjes en voel jeje erg ongelukkig. Dat heb ik een paar keer beschreven. Het is eigenlijk een bondgenootschap binnen de tijdspanne van negen en vijf. Het merkwaardige is dat je, als je zo lang ergens gewerkt hebt, je toekomst eigenlijk niet meer kunt voorstellen zonder die mensen. Ook na mijn pensionering verdwenen zij niet uit mijn gedachten. Ik had Het Bureau achter mij gelaten, maar tegelijk bleef ik er nog een beetje hangen. Dat overkomt iedereen die ergens weggaat. Je hebt het eigenlijk al bij een congres. Als je vijf dagen bij elkaar bent geweest en je gaat vervolgens uit elkaar, dan voel je heimwee, terwijl je veel van die mensen helemaal niet zo aardig vindt. Het lijkt of je een oase verlaten hebt en nu weer het barre leven in moet. Dat gevoel heb je ook een beetje als je ergens dertig jaar hebt gewerkt. Tegelijk merk je dat je heel snel vervreemdt van die mensen. Dat komt natuurlijk omdat zij eigenlijk je vrienden niet zijn. Dat is wederzijds. Als je na je pensionering nog eens bij Het Bureau binnenkomt, merk je al dat ze denken: daar is ie weer; wat moeten we met hem. Zoiets merk je en dat vond ik traumatiserend. Op hetzelfde moment dat je dat voelt, zie je plotseling al die jaren voor je ogen verdampen. Je vervreemdt niet alleen van die mensen, maar alles wat je hebt gedaan wordt snel overboord gegooid. Ze schaffen allerlei dingen af die jij heel wezenlijk vond. Kortom, je had die dertig jaar daar beter helemaal niet kunnen zijn. Dertig jaar van je leven... gewoon weggegooid! Dat vond ik heel moeilijk om te verwerken. En toen heb ik tegen mezelf gezegd: je gaat er geen boek over schrijven. Want ik zag daar verschrikkelijk tegenop. *Bij nader inzien* gaat over zeven jaar van mijn leven en dat zijn al twaalfhonderd bladzijden. Een boek over dertig jaar... daar moest ik werkelijk niet aan denken.

Heeft u toen even snel uitgerekend wat u te doen stond: ruim vijfduizend bladzijden schrijven om die periode vast te leggen?

Ja, dat sommetje heb ik, toen ik eenmaal aan *Het Bureau* was begonnen, gemaakt. Ik zag er ontzettend tegenop en daarom heb ik het wel een half jaar tegengehouden. Doordat ik dat gevoel van vervreemding had, kreeg ik alle mogelijke herinneringen aan die tijd waarin ik al had kunnen voorzien dat het zo zou lopen, maar ik wilde het toen niet zien. Dat werd werkelijk een chaotische massa herinneringen in mijn hoofd

die over elkaar heen buitelden. Uiteindelijk lukte het me niet meer om die herinneringen weg te dringen. Toen ben ik op een bepaald moment ineens achter mijn bureau gaan zitten. Dat is de behoefte aan ordening. Terug naar het begin en dan maar eens zien hoe het nu werkelijk is geweest. Zonder het idee van: we blijven ook daar altijd bij elkaar.

Filmisch geschreven

De opbouw van Het Bureau *- met alle spiegelingen, ontkenningen en vervolgen - is min of meer dezelfde als die van* Bij nader inzien. *Uw tweede boek is ruim vier keer zo dik als uw debuut, maar vindt u het in literair opzicht ook meer geslaagd?*

Ja, ik denk dat *Het Bureau een* virtuozer boek is. Ik had toen langzamerhand een enorme ervaring opgebouwd. Die had ik tijdens het schrijven van *Bij nader inzien* nog niet. Ik had toentertijd al wel dagboek geschreven, maar in *Bij nader inzien* heb ik leren schrij-

ven op de manier die mij eigenlijk het beste ligt. Vanaf dat moment is ook mijn dagboek helemaal gaan veranderen. De ervaring die ik toen heb opgedaan, kon ik bij het schrijven van *Het Bureau* natuurlijk goed gebruiken. Technisch gezien komen die boeken misschien overeen, maar ze zijn ook hele verschillend. *Bij nader inzien* heeft misschien wel een hoofdpersoon, Maarten Koning, maar je krijgt niet te horen wat hij denkt. Alle personen in dat boek worden gelijk behandeld. Het zijn immers vrienden. Dat is in *Het Bureau* heel anders. Daarin is Maarten Koning duidelijk de centrale figuur. De andere figuren bestaan bij de gratie van het feit dat hij een boek schrijft. Ze zijn tot op zekere hoogte allemaal figuranten. Daardoor is *Het Bureau* een heel ander boek dan *Bij nader inzien* geworden, met meer directe emotie. Het is, denk ik, veel levendiger.

Als ik beide boeken met elkaar vergelijk, dan zijn de dialogen in Het Bureau *nog waarachtiger geworden dan ze in* Bij nader inzien *al waren. Kost het schrijven van die dialogen veel moeite?*

Wat ik schrijf, zie ik en hoor ik. Het is eigenlijk een film die voor je wordt afgedraaid. Je concentreert je op een bepaalde periode en dan zie je het voor je. Vandaar dat het boek ook zo gedetailleerd is. Daar zijn wel mensen over gevallen, alhoewel minder dan bij *Bij nader inzien*. Wat je ziet, kan je kennelijk niet weglaten. Dat geeft elk stukje van het boek z'n eigen karakter.

De verhaallijn van Het Bureau *wordt voortgestuwd door de dialogen. Daardoor is het boek wel met een soap vergeleken. Wat vindt u van deze suggestie?*

Ach, *Het Bureau* lijkt qua vormgeving misschien op een soap, maar de inzet van mijn boek is natuurlijk een andere. Bij een soap gaat het niet zozeer om de behoefte om de wereld te ordenen alswel om het vermaak. In mijn boek heb ik een probleem willen oplossen, terwijl in een soap juist problemen wordt gecreëerd. Dit is een groot verschil, maar er zijn ook sterke overeenkomsten: de dialogen, de trivialiteiten, de enorme vermenging van kleine gebeurtenissen die door elkaar heen schuiven en elkaar aflossen. De personen zijn betrekkelijk stereotiep, het gevolg van het feit dat je die mensen niet intiem kent. Dat is namelijk een manier om de wereld te ordenen. Iemand maakt bijvoorbeeld bepaalde gebaren. En dat wordt die figuur dan helemaal. In de kritiek daarop kan ik me dan ook helemaal niet vinden. Neem het wippen met de voet van Balk. Dat is een stereotiep gebaar, maar hij maakte het zelfs toen hij voor Vrij Nederland werd geïnterviewd.

Ik moet trouwens bekennen dat ik nog nooit een soap heb gezien. Mij ontbreekt het geduld daarvoor. Ik vergelijk dat genre maar met De familie Doorsnee, een radioprogramma dat ik indertijd wel heb beluisterd. Misschien heeft de film van vroeger ook wel invloed op *Het Bureau* gehad, want het boek is nogal filmisch geschreven, - vanuit de buitenkant. Zo druk ik mij gewoon uit. Ik kan niet over de gedachten van mensen schrijven.

Uw roman Bij nader inzien *is als een televisieserie verfilmd. Zou* Het Bureau *tot een soap kunnen worden bewerkt?*

Ik zou denken van niet. Dan wordt de essentie eruit gehaald. Ik vind die gemoedsstemmingen en alles wat niet wordt geuit heel wezenlijk. Pas als een regisseur bereid is om zich daarop te richten, geef ik een eventuele verfilming een kans van

slagen. Ik vrees echter dat men in de Nederlandse filmindustrie zo direct op succes uit is dat men bang voor subtiliteiten is. Bij de voorbereiding van de verfilming van *Bij nader inzien* heb ik geprobeerd om een paar scènes te herschrijven, maar die werden gewoon van tafel geveegd. Ik heb bij voorbeeld gezegd: 'Ik accepteer - met tegenzin - dat de film deze vorm heeft gekregen, maar in godsnaam... die scène met het meisje op zolder dat haar borsten ontbloot, moet eruit. En die scène aan het sterfbed van Nicolien moet er ook uit.' Die scènes heb ik onder meer herschreven. Er mag best enige erotiek worden gesuggereerd als dat meisje bij Maarten langs komt, maar ik had dat liever iets subtieler gezien. Hadden haar haren niet voorzichtig langs het hoofd van Maarten kunnen strijken op het moment dat hij het manuscript openslaat? Niet meer. Ja, dat kon niet. Nu vloekt die scène met iedere psychologie, zowel bij dat meisje als bij Maarten. Daar geloofde ik helemaal niet in. Je laat geen meisje haar borsten ontbloten bij iemand als Maarten. Als je dat wel laat gebeuren, heb je het boek niet begrepen. Een soap naar

aanleiding van *Het Bureau* zou minstens zo subtiel moeten worden opgebouwd, maar welke cineast durft dat? In *Het Bureau* staan maar heel weinig gebeurtenissen die van belang zijn. Het gaat allemaal om een zich ontwikkelende pychologie van de karakters. Het net waarin ze verstrikt zijn geraakt, wordt langzaam aangehaald, maar nooit helemaal tot het uiterste. In dat geval zou een film naar aanleiding van *Het Bureau* dus over mensen gaan en niet over gebeurtenissen. Dat is natuurlijk gewoon te saai voor een soap. Ik weet niet of ik daar ooit wel toestemming voor geef. Er was plotseling een geweldige haast om het boek op de prachtige locatie van Het Bureau te verfilmen. Dat pand komt namelijk binnen afzienbare tijd leeg te staan. Ik vind zoiets echter geen argument voor een haastige beslissing. Ik heb mijn besluit over de toestemming tot de verfilming van *Het Bureau* tot het jaar 2000 uitgesteld. Dan zie ik wel weer verder.

[wordt vervolgd][1.]

J. Heymans (1954) is redacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde interviews en essays in o.m. de Revisor, de Gids en Raster.

Eindnoten:

1. Het hierboven afgedrukte interview is het eerste van een serie gesprekken die J. Heymans voerde met J.J. Voskuil. In de hieropvolgende afleveringen wordt onder meer stilgestaan bij de rol van de literaire traditie op *Bij nader inzien* en *Het Bureau*, bij Voskuils kijk op het wetenschappelijk bedrijf en zijn maatschappelijke utopie. De tweede aflevering van deze serie gesprekken zal verschijnen in BZZLLETIN 251-252 (december 1997-januari 1998).

Arjan Peters
Waarom J.J. Voskuil onze grote soapschrijver is

Ergens in de jaren tachtig heb ik deel uitgemaakt van een tienkoppig team dat een soapserie zou schrijven. Onder regie van Nico Knapper moest die soap door producent Joop van den Ende worden uitgezonden. De laatste had grote interesse in een dergelijke serie van eigen bodem. Iedere dag zou hij een aflevering de ether in sturen.

Onze serie droeg als pakkende werktitel ‘Handel en Wandel’. De plaats van zowat alle handelingen was een groot gebouw waarin een aantal kantoortjes was gevestigd. Alles wat een soap aantrekkelijk maakt - de dagelijkse verwikkelingen tussen mensen, persoonlijke en zakelijke dooreen - kon zich in die kantorenkolos ontrollen.

De tien schrijvers werden opgesplitst in vijf groepjes van twee. Elk duo kreeg een personage toebedeeld. Daarvoor moesten wij de tekst leveren. Een merkwaardige werkwijze, want geen van de duo's wist precies wat de andere vier aan het brouwen waren. Maar wie was ik om te opponeren? Ik was een jaar of vijfentwintig, meestentijds platzak en onervaren op vele terreinen, waaronder dat van scenarioschrijven. Blijkbaar ging het er in de grote mensenwereld van de soap zo aan toe.

Ik vormde een duo met de acteur Dolf de Vries, iemand die door zijn jarenlange ervaring wist wanneer een zin bekte, en van wie ik dus veel kon leren. Menige dag heb ik doorgebracht bij Dolf thuis in Den Haag, waar we aan de werktafel tegenover elkaar plaatsnamen, om te bedenken wat dat personage van ons in hemelsnaam al bekkend moest uitkramen. ‘Peek’ heette de ongelukkige die in onze handen was gevallen. Hij was de fietsenmaker in het gebouw; een spilfiguur derhalve, want iedereen kwam 's ochtends zijn fiets bij hem stallen en 's avonds weer ophalen. Peek werkte in de keldergewelven van het pand.

Wat zegt een fietsenmaker zoal? Hoe praat zo iemand? Dat bleek niet makkelijk te beantwoorden. Ik kwam niet veel verder dan wezenloosheden als: ‘Zo, weer eenbandje geplakt,’ of ‘Heeft Peek het weer puik geklaard of niet soms?’ en ‘Zet uw fiets daar maar neer.’

Dat bekte niet, volgens Dolf. Gelijk had-ie. We verzonnen daarom lekker lopende uitspraken (‘Op een oude fiets moet je het leren, zei mijn ouwe altijd al’ en ‘Nou, m'nheer de directeur, op die brik van u kun je van z'n levensdagen nooit een Tour de France winnen, hè hè hè’), en ook vreemde eigenschappen - Peek kweekte in zijn kelder wietplantjes, en de permanente aanwezigheid van de solutie bracht hem tot lijmsnuiven - die steevast weer geen genade vonden bij de bedenkers van ‘Handel en Wandel’.

De andere duo's, onder welke zich ook een andere rot in het vak als Jaap Stobbe bevond, brachten het er ondanks alle goedbedoelde gezwoeg niet beter van af. Nico Knapper heeft de tien afleveringen nog naar Joop van den Ende gebracht, maar die schoof de scripts terzijde en ging vervolgens aan de slag met *Goede Tijden, Slechte Tijden*, gebaseerd op een buitenlandse serie die zich in Australië al ruimschoots had bewezen. Men zal begrijpen dat ik het daverende succes van *GTST* altijd met gemengde gevoelens heb aangezien.

Hoe dan ook, mijn in de knop gebroken carrière als soapschrijver heeft me wel geleerd hoe verduiveld lastig het is, personages ‘gewoon’ te laten praten.

Waarom nu is J.J. Voskuil *wel* een uitstekende soapschrijver? Omdat zijn boeken maar dóórgaan. Er komt gewoonweg geen einde aan de gesprekken in *Het Bureau* (prachtige kale benaming trouwens) tussen de klerken en bazen, en die dialogen zijn zonder uitzondering van een onthutsende simpelheid.

Zoals de personages in *Het Bureau* praten, zo doen mensen dat in werkelijkheid ook. Daarom zijn de me-

dewerkers van het P.J. Meertens Instituut te Amsterdam, waar Voskuil als wetenschappelijk ambtenaar lange tijd aan verbonden is geweest, ook zo verbolgen over de romancyclus. Ze herkennen hun eigen handel en wandel.

Erg genoeg voor hen, maar een compliment voor Voskuil. In het afgelopen voorjaar mocht ik in het televisieprogramma *Nova* uitleggen waarom ik *Het Bureau* geweldige literatuur vind. De opname vond plaats in het P.J. Meertens Instituut. Ik kwam er binnen met het zojuist verschenen derde deel *Plankton* in de hand. De portier van het instituut vroeg mij prompt, of hij even mocht kijken 'wat hij aan tekst had gekregen' in dit nieuwe deel.

Dat bedoel ik. Nooit van z'n levensdagen zou een fietsenmaker mij vragen of hij een nieuwe aflevering van 'Handel en Wandel' mocht inzien, ook al was de serie destijds door een enthousiaste Joop in productie genomen en dagelijks uitgezonden. Dat weet ik zeker en vast. Geen hond zou zich in die maffe Peek van Dolf en mij hebben herkend.

Het Meertens Instituut verhuist volgend jaar naar een nieuw onderkomen in de Bijlmer. Dit is geen ramp, want het grachtenpand staat voor eens en altijd overeind in *Het Bureau*, die superieure soap van een schrijver die overdonderend gewoon doet.

Arjan Peters (1963) is literatuurrecensent van de Volkskrant en redacteur van Optima.

Josje Kraamer en Arie Storm
Figuranten onderweg naar morgen
Soap als dominante cultuur

De actrice Yvonne van den Hurk (*Pleidooi, Unit 13*) deelde onlangs in een interview mee: 'Soaps kijk ik niet. Dat hoef ik mezelf niet aan te doen. Commerciële televisie heeft mij überhaupt niets te bieden. Het druipt er zo vanaf dat het daar alleen maar om de kijkcijfers draait.' (de Volkskrant, 9-8-1997) Van den Hurk is met dit standpunt een der laatste der Mohikanen. Dat blijkt niet alleen uit de hoge kijkcijfers van soaps, maar ook uit een duidelijk groeiende belangstelling voor het genre vanuit de hoek van intellectuelen. Zoals Gerry van der List onder de kop 'Ouwe zooi, nieuwe zooi, alles mooi' in HP/De Tijd (8-8-1997) opmerkte: 'half intellectueel Nederland is verslaafd aan *The Bold And The Beautiful*.'

Lux

Een soap opera (in de volksmond uitsluitend nog soap genoemd) is volgens Van Dale een 'opzettelijk sentimenteel geschreven vervolgserie voor radio of t.v., met huiselijke gebeurtenissen. Voornamelijk gekarakteriseerd door ingewikkelde intermenselijke situaties en de melodramatische behandeling daarvan.' Als voorbeeld van een soap opera geven eerdere drukken van Van Dale dan die, waaruit zojuist werd geciteerd, de door de VPRO uitgezonden Amerikaanse serie *Mary Hartman, Mary Hartman*. In de nieuwste drukken is dit voorbeeld verdwenen, en terecht: *Mary Hartman, Mary Hartman*, met het neurotische personage dat in de titel tweemaal wordt geëerd als centrale figuur, was geen echte soap, maar een parodie erop. Net als de aan het einde van de jaren zeventig en aan het begin van de jaren tachtig door de TROS uitgezonden serie *Soap*, waarin de verwikkelingen tussen de familie Tate en de familie Campbell centraal stonden, geen soap maar een parodie was. In Nederland eerde Wim T. Schippers een ruime tien jaar later het genre door het met *We zijn weer thuis* (VPRO) op de hak te nemen.

De benaming *soap* ontstond volgens Van Dale doordat de betreffende series (de oorspronkelijke soap opera's dus, en niet de parodieën) werden gesponsord door zeepfabrikanten. Jan Paul Bresser preciseert in een artikel over soaps in Elsevier (23-8-1997): 'Het was de Amerikaanse zeepfabrikant *Proctor & Gamble* die het genre de naam gaf waarmee het blijvend aan de commercie is geketend.' Joris Zomer komt in zijn boekje *Televisie. Over Peppi en Kokki en Beavis en Butt-head* met een andere verklaring op de proppen: 'In mijn studie naar soap opera's ben ik [...] in de bibliotheek van de universiteit van Wisconsin gestuit op een proefschrift van de Amerikaanse hoogleraar Mediakunde professor FREDERIC W.A. JOHNSON. Hij toont aan dat de naam soap opera is terug te voeren op de allereerste vervolgserie op de televisie, *Lux* (1949), die verhaalt over de verwikkelingen rond de gelijknamige zeepmagnaat *Philip Lux*.' In hoeverre Zomer serieus is te nemen, is niet helemaal duidelijk, daar zijn boekje nogal *tongue in cheek* van toon is.

Zeepfabrikanten hebben overigens allang niet meer het alleenrecht op de sponsoring van soaps: het maken van zo'n serie is namelijk niet goedkoop en dus - zo constateerde Ronald Ockhuysen in de Volkskrant (3-5-1997) - 'moeten de acteurs met regelmaat

gesponsorde teksten uitspreken. In *GTST* [*Goede Tijden, Slechte Tijden*] bestellen de personages niet zomaar een glaasje cola, maar, enigszins geforceerd, een Coca Cola.' Naast de gewone *cliffhanger* (aan het eind van elke aflevering) en de *supercliffhanger* (aan het eind van elk seizoen) is er onder druk van de sponsors dan ook een zogenaamde *middencliff* gecreëerd, 'een tekst die extra nieuwsgierig naar het vervolg maakt, zodat er midden in de aflevering een reclameblok kan worden uitgezonden.' (Ockhuysen)

Een soap is goed als er veel kijkers op afstemmen en er dus veel sponsors kunnen worden gelokt. Volgens dit criterium is *GTST* de beste Nederlandse soap (da-

gelijks twee miljoen kijkers), op ruime afstand gevolgd door *Onderweg Naar Morgen* (tussen de vijfhonderdduizend en zevenhonderdduizend kijkers) en *Goudkust* (vierhonderdduizend kijkers). De laatstgenoemde soap draait nog niet zo lang, dus daar kan misschien nog verbetering in komen. Onder druk van de aandeelhouders van SBS 6 (die de serie uitzendt) zal er flink aan de verhaallijnen moeten worden gesleuteld, wat inhoudt: meer spanning, romantiek, seks en verraad. Het voortbestaan van *Onderweg naar morgen* staat ondertussen wel onder zware druk. Het probleem is dat die soap het blijkbaar kwalijke *image* heeft gekregen geschikt te zijn voor intellectuelen, wat Joris Zomer in *Televisie* doet verzuchten: ‘kijk ik niet naar, net als heel Nederland’. Intellectuelen kijken, zoals we al eerder constateerden, wel degelijk naar soaps, maar ze moeten blijkbaar niet speciaal voor hen worden gemaakt. De populairste Amerikaanse soaps op de Nederlandse buis zijn momenteel *The Bold And The Beautiful* en *As The World Turns*.

De cast van GTST (courtesy Joop van den Ende Productions)

Een eeuwigdurend verhaal

In *Televisie* heeft Joris Zomer in het hoofdstuk ‘Dallas 90210’ een cursus hoe-maak-ik-zelf-een-soap opgenomen. Extreem samengevat en met wat aanvullingen onzerzijds bevat een echte soap de volgende elementen: een soap gaat over een rijke familie met aan het hoofd een schurk die getrouwd is met een vrouw met problemen (drank). De schurk is directeur van een florerend of creatief bedrijf (dat betekent in een soap: mode of reclame). Vroeg of laat doemen er op geld beluste buitenechtelijke kinderen op, terwijl de eigen kinderen ook voor de nodige problemen zorgen (homoseksuele zoon, aan drugs verslaafde dochter). Ook komt een doodgewaande broer of een mysterieuze achterneef een deel van de erfenis opeisen. Een terugkerend element is het aan (al dan niet tijdelijk) geheugenverlies leiden van een van de personages. Mogelijke verwikkelingen in een soap ontstaan doordat een of meer personages vreemdgaan, de eventueel daaruit voortvloeiende zwangerschap, het voornemen een abortus uit te laten voeren, en verder alles wat er zo ongeveer kan worden bedacht op het rijkgeschakeerde gebied van incest, discriminatie,

echtscheidingen met alimentatieproblemen, chantage, ziekte, verkrachting, moordaanslagen en de diefstal van bedrijfsgeheimen. De locaties waar een en ander zich afspeelt zijn: een groot woonhuis voor de familie, een café, een restaurant (waar besprekingen plaatsvinden) en een appartement voor de minnaar/minnares van de hoofdpersoon. Belangrijk zijn

familiebijeenkomsten (vaak een bruiloft) en seksscènes. Soaps gaan voor minstens zestig procent over seks, waarbij veel wordt gesuggereerd, maar nooit iets wordt getoond. Bovendien staat er op het *moment suprême* altijd iemand luisterend aan de deur, vaak ook nog gewapend met een fototoestel, die de liefdespartners vervolgens kan gaan chanteren. Zeer belangrijk zijn ook: de *cliffhanger* en de *supercliffhanger* aan het eind van het seizoen.

Ethel Portnoy somt in *Madonna's appel* (in het hoofdstuk 'Tramlijn begeerte') alles op wat er in de soap *Dallas* níét voorkomt, en dat is ook een manier om een soap te typeren. Samengevat zijn de volgende zaken niet in *Dallas* terug te vinden: een dreigende oorlog of bewapeningswedloop, recessie (hooguit is er soms een verwijzing naar 'het huidige tijdsgewricht'), communisten, socialisten, feministen of joden, mismaakten en corpulenten of ongewassenen. Verder is het volgens Portnoy opmerkelijk dat in *Dallas* nooit iemand enige belangstelling voor de natuur toont, er niemand is die een muziekinstrument bespeelt, er nooit door iemand een boek wordt gelezen, dat niemand überhaupt geïnteresseerd is in kunst, dat niemand een hobby heeft en dat er nooit een grote rol is weggelegd voor een klein kind (Portnoy: 'Het wordt beschouwd als een stuk speelgoed en behandeld als een pop.'). Tot slot stelt Portnoy: 'Niemand heeft ooit een losse opmerking, een filosofische bespiegeling of enige opinie die niet in direct verband staat met wat er op het moment zelf gebeurt. Hetgeen ons brengt tot de kern van de zaak: er worden in *Dallas* geen woorden verspild aan iets dat de intrige niet verder brengt.' Samenvattend: hóé iets wordt verteld in een soap is niet belangrijk, wát er wordt verteld, daar gaat het om. Joris Zomer: 'Al deze series hebben als gemeenschappelijk kenmerk dat je de afleveringen niet los van elkaar kunt volgen; het is een doorlopend (lees: eeuwigdurend) verhaal. Een positieve uitzondering hierop vormt *De kale en de mooie*, waarnaar je een half jaar niet kunt kijken om vervolgens de draad probleemloos weer op te pikken en te constateren dat er vrijwel niets gebeurd is.'

Goede smaak, slechte smaak

Onder intellectuelen is een tendens te signaleren om serieus over soaps na te denken. Gerry van der List constateert in HP/De Tijd (8-8-1997): 'Vandaag de dag schrijven de traditionele vertegenwoordigers van de "hogere" cultuur met aanzienlijk minder dédain over de wereld van het amusement dan in het verleden. Toen bleef de waardering in intellectuele kring voor ABBA, de Zangeres Zonder Naam en soaps beperkt tot zich aanstellende homo's en werd zij *camp* genoemd. Toen ging het om bewondering met een knipoog. Nu lijkt het om echte fascinatie voor volkse geneugten te gaan, een fascinatie die bovendien gepaard gaat met een vrij grote terughoudendheid om de klassieke cultuur op te dringen aan minder ontwikkelden of haar zelfs maar uit te dragen en te verdedigen.'

Van der List ziet vijf pluspunten in het vervagen van het strikte onderscheid tussen goede en slechte smaak:

1) 'Allereerst is het eenvoudigweg plezierig om niet voortdurend de les gelezen te worden. Eindelijk mogen we zelf uitmaken wat we mooi vinden. "Ons Soort

Mensen" kan nu naar *Goede tijden, slechte tijden* kijken en naar smartlappen luisteren zonder direct de status van *highbrow* te verliezen [...].'

2) 'De opkomst van het anti-elitisme doet ons [...] meer oog krijgen voor de kwaliteit van sommige populaire cultuuruitingen.'
3) 'Het zou wel eens kunnen zijn dat niet alleen de populaire cultuur, maar ook de klassieke cultuur profiteert van de democratisering van de intelligentsia. Naarmate toneel, ballet, poëzie, opera en andere hogere Kunstvormen hun elitaire aura verliezen, worden zij toegankelijker.'
4) 'Hoe volkser de elite, des te groter [...] de maatschappelijke samenhang.'
5) 'Hoe volkser de elite, des te groter [...] haar eigen veelzijdigheid en ontplooiingsmogelijkheden.'

Dat de elite steeds volkser wordt, is een onmiskenbaar feit, en we lijken inmiddels op een eindpunt te zijn beland van een ontwikkeling die in de jaren zestig al is ingezet. Over die roemruchte jaren schrijven Frans Ruiter en Wilbert Smulders in *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*: 'De periode kenmerkte zich [...] door een culturalisatie-van-onderop, die weliswaar ook al in de voorafgaande periodes werkzaam was geweest, maar nog nooit op zo'n mas-

sale schaal had plaatsgevonden. De hoge cultuur ging in deze periode zeker niet verloren, maar zij werd wel gemangeld, gebutst en gerecycled. Ze werd bovendien uitbundig gemengd met allerlei vormen van populaire cultuur, waarvoor de jongeren in deze periode een uitgesproken voorkeur aan de dag legden. Voor de volwassen wordende babyboomers was vulgariteit - en *bad taste* in het algemeen - het middel bij uitstek om zich te onderscheiden van de goedwillende, maar regentesk denkende wederopbouwers met hun verheven idealen en hun amechtige vernieu-wingsretoriek.'

Allerlei vormen van hoge cultuur zijn inmiddels stevig vermengd geraakt met allerlei vormen van lage cultuur, al kun je je afvragen of die vermenging alleen maar positieve zaken heeft opgeleverd. Die vermenging heeft er in elk geval voor gezorgd dat een groot publiek dagelijks via de televisie wordt geconfronteerd met een 'stroom populaire cultuur van Anglo-Amerikaanse herkomst' (Ruiter en Smulders).

Slechte smaak in de literatuur

Dat de 'slechte' smaak - en dus ook soap - ook in de literatuur zijn intrede zou doen, was een ontwikkeling waarop je na die 'ludieke' jaren zestig kon gaan zitten wachten. Ruiter en Smulders signaleren vanaf die periode de opkomst van schrijvers die op een gewilde manier 'gewoon' schrijven, wars van typisch literaire vormen en op een haast gemaniëreerde wijze ongeconcentreerd; schrijvers wier werk zich in veel gevallen nog maar nauwelijks laat onderscheiden van niet - of semi - literaire genres als de journalistiek, de reclame of de amusementslectuur. Zij laten deze ontwikkeling beginnen bij de Zestigers: J. Bernlef, K. Schippers en G. Brands - de groep rond Barbarber dus, die vóór alles toegankelijk en dus 'leuk' werk wilden brengen. Daarop volgden de Zeventigers: Guus Luijters, Heere Heeresma, Hans Plomp, Jan Donkers, Mensje van Keulen, Jan Cremer, Wim Noordhoek, Peter Andriesse, Tim Krabbé, Gerrit Komrij, Maarten Biesheuvel en vele anderen, om vervolgens uit te monden in het werk van de Maximalen en de zogenaamde Generatie Nix (Rob van Erkelens, Ronald Giphart, Don Duyns, Joris Moens en Hermine Landvreugd). Wat al deze schrijvers voorstaan, is door henzelf met een treffend beeld weergegeven: 'Bernlef en Schippers laten op de omslag van *Een cheque voor de tandarts* een foto afdrukken waarop zij in een cafetaria bezig zijn fastfood te consumeren. Consumptie tot kunst verheven.' (Ruiter en Smulders) Opmerkelijk genoeg liet de jonge auteur Marcel Maassen zich dertig jaar later op een van de pagina's van zijn debuutroman *Blauwe damp* (1994) fotografisch vastleggen terwijl hij genoot van een patatje oorlog. Consumptie tot kunst verheven of kunst tot consumptie verheven? Hoe het ook zij, veel patatgeneratieschrijvers willen vóór alles toegankelijk en dus 'leuk' werk brengen - Ronald Giphart roept bij voortduring dat literatuur leuk moet zijn - en een middel om die toegankelijkheid te vergroten is het verwerken van soapelementen in hun werk; sommigen van hen doen dat op parodiërende wijze.

Soap vermomd als literatuur

De ontwikkeling die door Ruiter en Smulders is geschetst, kent een voorlopig eindpunt in het werk van dé ultieme soapschrijver van de jaren negentig die zijn werk ook nog eens als literatuur besproken ziet: Arnon Grunberg. In VARA TV Magazine (16-8-1997) schrijft Ron Kaal over diens debuut: '*Blauwe maandagen* is de optelsom van een aantal andere, succesvolle "jonge" romans. Het deelt de Beethovenstraat en andere locaties in Amsterdam-Zuid met Herman Koch, de thematiek van het hoerenlopen met Joost Zwagerman, de bezetenheid van seks met Ronald Giphart, en de joodse achtergrond en de loden last van de Tweede Wereldoorlog met Leon de Winter. Daarnaast kent het echo's van die twee grote nationale en internationale puber-romans, *De Avonden* (van Gerard Reve) en *The Catcher in the Rye* (van J.D. Salinger).'

Grunberg dankt zijn bekendheid voor een groot deel aan de televisie, in het bijzonder aan een programma van Sonja Barend, die hem, samen met Hedy d' Ancona, opgewekt in de armen sloot. Niet omdat ze *Blauwe maandagen* hadden gelezen - Hedy d'Ancona had dat in elk geval niet - maar omdat de jonge schrijver vertedering opwekte. Grunberg moet toen de televisie hebben ontdekt. In *Figuranten*, zijn tweede roman, wordt dan ook uit een ander vaatje getapt dan uit dat

van het sentimentele en gelikt literaire. De titel geeft al aan met wat voor genre we te maken hebben, want zijn we niet allemaal in goede en in slechte tijden figuranten onderweg naar morgen? De stijl waarin de roman is geschreven is opzettelijk vlak gehouden (het gaat er immers niet om hóé je iets vertelt, maar wát je vertelt), gelezen wordt er in het boek door niemand (er is zelfs sprake van een openlijk anti-intellectualisme), personages lopen als in een echte soap in en uit en krijgen nergens enige diepte, zakelijke besprekingen worden in restaurants gevoerd en het tempo waarin het verhaal wordt verteld ligt lager dan in het toch ook niet supersnelle *The Bold And The Beautiful*. Lezend in *Figuranten* kun je met gemak vijftig pagina's overslaan om vervolgens de draad probleemloos weer op te pikken en te constateren dat er vrijwel niets is gebeurd. De problematiek beperkt zich tot moeilijkheden in de familiesfeer, en ook de verlangens van de personages (flaptekst: ‘Zij maken zich op voor een grootse filmcarrière [...].’) sluiten naadloos aan bij de ambities van de personages in willekeurig welke soap; ook in echte soaps is immers iedereen voortdurend bezig met het opnemen van cd'tjes (Thorne en Macy in *The Bold*) en het oefenen voor toneelvoorstellingen (de hele klas in *Goudkust*). De auteur bijt zich met zulk een verwoedheid in de soapachtige thematiek vast (flaptekst: ‘Het verlangen om iemand anders te worden, iemand die je net niet bent, iemand die je waarschijnlijk ook nooit zal worden - is dat niet het ultieme verlangen?’) dat niet zozeer de bodem onder de humor wegvalt (zoals Hans Goedkoop in NRC Handelsblad over *Figuranten* opmerkte), als wel dat er van humor nergens sprake is. En inderdaad: een goede soap is zelden geestig.

Grunberg staat niet alleen. Andere als literaire romans vermomde soaps komen van de hand van Margriet de Moor (*Hertog van Egypte*; over een aan huis gebonden vrouw en een wilde zigeuner), Nelleke Noordervliet (*Uit het paradijs*; over een tekenaar - creatief beroep! - die zijn dertig jaar geleden overleden moeder meent te zien; familieproblematiek) en Anna Enquist (*Het geheim*). De kitscherige titels geven al aan met welk genre we hier te maken hebben: ‘literaire’ soaps. Met de plot van *Het geheim* moet een matig begaafde soapschrijver goed uit de voeten kunnen: het broertje van de pianospelende hoofdpersoon is een mongool (in *Dallas* kwamen nog geen verminkten voor, maar ook de soap is geëvolueerd; in *Goudkust* was zelfs een emancipatoir rolletje weggelegd voor een gehandicapte in een rolstoel), en haar vader overlijdt aan longkanker (dat wil zeggen: die vader blijkt later haar vader helemaal niet te zijn, want dat is de oude joodse muziekleraar die in de oorlog is weggevoerd). Ze vindt een vriend, maar die is homo (in soaps een klassiek gegeven). Uiteindelijk trouwt ze toch, met een andere man, maar die dwingt haar te kiezen tussen hem en haar carrière. Ze kiest voor het laatste, maar kan dan geen piano meer spelen omdat ze plotseling lijdt aan een geheimzinnige spierziekte. (Er kleeft ook nog de gewenste reactionaire ondertoon aan dit plot: die vrouw had natuurlijk nooit voor haar carrière moeten kiezen maar voor haar man...)

Wat verontrustend is aan de door Gerry van der List blijkbaar toegejuichte vervaging van het strikte onderscheid tussen goede en slechte smaak, is dat de intellectuele elite het vermogen dreigt kwijt te raken om een onderscheid te maken tussen wat écht goed is en wat minder goed of pulp is. Piet Grijs (toch een intellectueel, zou je zo denken) roemde de vlakke stijl van Grunberg als was hij, die stijl dus, briljant, en ook Van der List laat middels enkele fraaie staaltjes zien dat de smaakverrotting ook hem heeft aangetast. Een greep: ‘Nu zelfs museumdirecteuren

het volksvermaak omhelzen, hoeven politici niet meer de schijn op te houden dat zij 's avonds het liefst een balletopvoering bezoeken of, nog onwaarschijnlijker, met genoegen een roman van A.F.Th. van der Heijden ter hand nemen.’ En: ‘Ronald Giphart, die grasduint in elite- en massacultuur, is meer een *homo universalis* dan Harry Mulisch.’

Versoaping

Frans Ruiter en Wilbert Smulders introduceren in *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990* de term *akoïsering* van de literatuur: ‘Sinds de instelling van de AKO-literatuurprijs [in 1987] wordt de agenda van zowel uitgevers als literaire critici en televisiemakers voor een aanzienlijk gedeelte gedicteerd door het commerciële ritme van het prijzencircuit.’ Nog effectiever dan díé term beschrijft het woord versoaping wat er in de literatuur aan de hand is. Een goed

inzicht in dit verschijnsel verschaft, behalve de soapachtige inhoud van veel romans, de verantwoording van de jury die de *shortlist* samenstelde van de Libris Literatuur Prijs 1997. In HP/De Tijd (11-41-997) wees Jaap Goedegebuure op het principe van de verdelende rechtvaardigheid dat een rol heeft gespeeld in de samenstelling van het lijstje. Uiteindelijk figureerden er twee vrouwen en vier mannen op, een vijfenzestigplusser uit Vlaanderen en een bejaarde schrijver uit Nederland, een boek waarin zigeuners in het zonnetje worden gezet, een tweede generatie-Marokkaan, en hét boek van 1996: ‘Iedereen gelukkig.’ Krokodillentranen worden geplengd over het passeren van de Surinaams-Nederlandse schrijfster Astrid Roemer, want dat was toch wel een smakelijk hapje geweest beschouwd tegen het licht van de politieke correctheid. Hier lijkt niet een jury van een literaire prijs bezig te zijn geweest (wat spreekt uit het feit dat twee van de belangrijkste *literaire* werken die ook hadden kunnen worden genomineerd ontbreken: *Blauw Curaçao* van Kees 't Hart en *Haagse liefde & De vieze engel* van P.F. Thomése), maar een casting-bureau van een soap dat goed in de gaten houdt of alle bevolkingsgroepen zich wel in hun keuze kunnen terugvinden: ‘een interessant palet qua sekse, nationaliteit, leeftijd, ervaring en stijl,’ zoals in de verantwoording van de jury te lezen valt.

Dominante cultuur

Zoals Sybren Polet al in 1977 voorzag: ‘We zullen er [...] rekening mee moeten houden dat het soort literatuur, waar we het over hebben, het “andere proza”, experimentele poëzie, avantgarde toneel, voorgoed tot de subculturen gaan behoren en, indien ooit, op heel lange termijn niet meer tot de dominante cultuur zullen behoren [...].’ (aangehaald door Ruiter en Smulders). Of zoals Frans Kellendonk in een interview hem afgenomen door Stan van Houcke opmerkte: ‘Ik heb zelf het gevoel dat ik werk voor die kleine groep van lezers, hoeveel mensen zullen het zijn die mijn boeken lezen, misschien zijn het er per boek tienduizend, misschien vijftienduizend.’ En op de ironisch bedoelde opmerking van Van Houcke dat de toekomst van de roman glorieus is, antwoordt Kellendonk: ‘Nou nee, dat weet ik niet. Dat denk ik ook niet. Maar zoals er altijd een groep mensen is geweest die op dat niveau heeft willen nadenken, hoop en denk ik dat er altijd wel zo'n kleine groep zal blijven.’ Van Houcke: ‘Zoals aan het einde van het Romeinse Rijk de intellectuelen zich terugtrokken op Latifundia en in kloosters en daar de geestelijke schatten bewaarden tot de Renaissance, ongeveer duizend jaar later.’ Kellendonk: ‘Ja, desnoods moet het op zo'n minimale manier.’

Het is niet anders: de dominante cultuur wordt gevormd door de soap.

Literatuur

Jan Paul Bresser, ‘Dewereld draait om soap’. In: Elsevier, 23-8-1997.
Anna Enquist, *Het geheim*. Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 1997.
Jaap Goedegebuure, ‘Literaire quotering’, in: HP/De Tijd, 11-4-1997.
Arnon Grunberg, *Figuranten*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1997.

Stan van Houcke, ‘Stan van Houcke in gesprek met Frans Kellendonk’, in: De Revisor, 18e jrg., 1991, nr. 1 & 2.
Ron Kaal, ‘Schrijvende Messias’, in: VARA TV Magazine, 16-8-1997.
Gerry van der List, ‘Ouwe zooi, nieuwe zooi, alles mooi’, in: HP/De Tijd, 8-8-1997.
Fokke Obbema, ‘Soaps doe ik mezelf niet aan’ (interview met Yvonne van den Hurk), in: de Volkskrant, 9-8-1997.
Ronald Ockhuysen, ‘Iedereen kijkt naar soaps - en toch zijn ze te duur’, in: de Volkskrant, 3-5-1997.
Ethel Portnoy, *Madonna's appel. Over vrouwen en de media*. Amsterdam, Meulenhoff, 1992.
Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 1996.
Joris Zomer, *Televisie. Over Peppi en Kokki en Beavis en Butthead*. Utrecht, Kwadraat, 1994.

Josje Kraamer (1964) publiceerde essays in verschillende literaire tijdschriften, w.o. Dietsche Warande & Belforten Maatstaf. Arie Storm (1963) debuteerde in 1994 met de roman Hémans duik. *Onlangs verscheen zijn tweede roman*, Hemellicht, *bij De Arbeiderspers. Beiden zijn redacteur van BZZLLETIN.*

Ard Heuvelman
Cliffhanger

Diep verborgen in de Oostenrijkse bergen ligt een dorpje, Jonsbach genaamd. Nou ja, dorpje, zeg maar gehucht. Er staan een paar huizen en een café-restaurant en er is een kerkhof.

Het kerkhof: daar liggen ze. Honderden bergbeklimmers die het leven lieten in de sneeuw of tussen de rotsen. De graven worden heel goed onderhouden. Terecht, want ze zijn prachtig. Allemaal dragen ze een tekst die de naam van de overledene en de doodsoorzaak vermeldt: *abgesturzt*, doodgevroren of door *Gewitter* getroffen tijdens de beklimming van de zus en zo berg. Sommige stenen zijn van een foto voorzien, zoals van twee vrienden, zeventien jaren jong, in *lederhosen*, samen heengegaan.

Mistflarden trekken langs de rotsen, een adelaar bespiedt, hoogin het zwerk, zijn toekomstige prooi. Wat zal ons lot zijn?

Tot zover de echte wereld. Thans over naar een meer vertrouwde omgeving: die van de afstandsbediening. En de dingen die ons werkelijk bezighouden: de dassen van Philip Freriks, de *make-up* van Pia Dijkstra en, Agent Mulder, vertel ons eens ‘who killed Laura Palmer?’

Sommige psychologen beweren dat de mensheid kan worden verdeeld in sensatiezoekers en overigen. Wij weten natuurlijk beter: de overigen bestaan niet. De intellectuelen onder ons zingen weliswaar aan elke borreltafel hetzelfde liedje (wij kijken niet of uitsluitend naar BBC-documentaires), maar de kille kijkcijfers wijzen anders uit: GTST, Bold & Beautiful en vooral voetbal, bloed aan de paal!

En dat terwijl het allemaal zo onschuldig begon met de eenvoudige vraag: Hoe zal dit aflopen? Feuilletons in de couranten en daarna de bioscoop. Om de lezers en de bezoekers te blijven trekken werd een doorlopend verhaal gepresenteerd, vol spanning en sensatie. Stuurloos voertuig met daarin de bedwelmde held rijdt op afgrond af. Lees volgende week verder. Heldin raakt verward in struikgewas, net als er een kudde wilde stieren op haar afstormt. Wordt vervolgd. Zo werden onze voorouders verblijd met Flash Gordon, Dick Tracy en Zorro's Fighting Legion en alle overige zegeningen van de *cliffhanger serials*.

Kwam radio, kwam televisie, *the show went on*. Beeldschone, half ontklede blondine ligt vastgebonden op tafel, doodsangst in de ogen. Schurk komt kwijlend binnen met kettingzaag in de aanslag. Hoe zal dit aflopen? Reclame: juichend gaat het gezin aan tafel, want moeder heeft een nieuwe pastasaus ontdekt.

Nieuwe wasmiddelen, nieuwe soap operas.

Speciaal voor de zwakkeren van maag werd de soap *cliffhanger* geïntroduceerd: zorgelijk kijkende vrouw. Zie Dallas, Dynasty enzovoort. Man heeft het familiekapitaal vergokt en is met dertig jaar jongere maîtresse gesignaleerd op de Bahamas, zoon aan de drugs, dochter in de prostitutie. Gevolg: zorgelijk kijkende vrouw, op wie wordt ingezoomd. Wordt vervolgd.

Het is nooit genoeg.

Elk televisieprogramma haar eigen *cliffhanger*, of het nu nieuws is of reclame. Man valt, zittend op rood bankje uitvliegtuig. Hoe dit afloopt? Hij kijkt naar een S... televisie. Oppassen dus. En vaart u wel eens luid zingend weg met uw speedboot als die nog aangemeerd ligt? Geen nood, even A. bellen.

Uiteraard staan met enige regelmaat grauwe cultuurpessimisten op die hel en verdoemenis over dit alles afroepen en de zegeningen van de nieuwe media prediken. We moeten hen teleurstellen: het internet is het ultieme zapmedium. De hele wereld met al haar uitwassen binnen handbereik, fraai geïllustreerd, de diepgang van een platbodem, maar *never a dull moment*. Favoriet: The Ultimate Crash Web Site. Prachtige vliegtuigongelukken en andere rampen, in beeld en geluid.

Maar wie biedt ons troost? Wie beantwoordt onze meest essentiële vragen? Who killed Laura Palmer? We worden ouder, niet veel wijzer. Kinderen die de regels hebben geleerd. En we betalen trouw het abonnementsgeld.

Zullen we er ooit genoeg van hebben? Laten we op

een mooie dag de zaak voor wat die is? Misschien trekken we de bergen in. Want natuur is leuk, maar het moet wel spannend blijven. Zullen we ooit rust vinden?

De waarheid ligt op een klein kerkhof. Dat van Jonsbach.

*Ard Heuvelman (1950) is als docent verbonden aan de opleiding Toegepaste Communicatiewetenschap van de Universiteit Twente en als onderzoeker aan de dienst Kijk-en Luisteronderzoek van de NOS. In 1989 promoveerde hij op onderzoek naar televisievormgeving in relatie tot leerprocessen (*Buiten beeld, *Swets & Zeitlinger). Onlangs verscheen* Psychologie, *A Heuvelman & J. Gutteling (Boom).*

Nicole Wildeboer
Niet alleen op de wereld
Over twee jubileumboeken van populaire soaps

‘Het is net een studie, je moet er dagelijks mee bezig zijn. Ik kreeg vorige week een band uit Zweden. Daar zijn ze al drie jaar verder. Dat zeikt maar door, het is net het leven van zwakzinnigen, dat gaat ook zo langzaam en daar zit net zo weinig ontwikkeling in.’ Zo oordeelde Anna Enquist over *The Bold And The Beautiful* in een recent interview in Vrij Nederland. Ze verwoordde de mening van vele kritische kijkers; in deze te traag bevonden soap zou maar weinig gebeuren.

Wie echter het jubileumboek *The Bold And The Beautiful: A Tenth Anniversary Celebration* leest, zal tot een andere opinie komen: de personages in *The Bold* maken een allesbehalve catatonische indruk en hebben nog altijd meer meegemaakt dan een normaal mens in zijn gewone-mensenleven. Neem het platinablonde kijkerslievelingetje Brooke; zij heeft zich in de tien jaar dat *The Bold* loopt toch maar mooi opgewerkt van *lower-middle-class* ‘girl from the Valley’ tot de rijke modemagnate die ze inmiddels is.

Op 15 augustus van dit jaar zat heel soapminnend Nederland voor de televisie geposteerd om de gebeurtenis te aanschouwen waar al jaren naar werd uitgegeken: Brooke kon eindelijk het jawoord geven aan haar tot dan toe onvervulde grote verlangen Ridge (veelgehoord in de Amsterdamse Jordaan: ‘Broek trouwt met Rits!’). Bruidsgasten waren onder anderen Brookes zusjes Donna en Katie, haar broer Storm en moeder Beth; getuige was Kristen, de zuster van Ridge. Allemaal familieleden die al enige tijd niet meer te zien waren geweest in de serie en die in het begin van *The Bold* stuk voor stuk een belangrijke rol speelden -een feest van herkenning voor de oplettende kijker. De twee clans, de Logans en de Forresters, die aan de basis stonden van de serie, waren weer bij elkaar.

De makers William Bell en Lee Phillip Bell wilden een eigen dagelijkse soap creëren, omdat ze hun zoons Bill junior en Bradley wilden leren hoe zo'n serie opgezet wordt en zich daarna ontwikkelt. Het onderwerp moest nog nader uitgewerkt, maar het zou in ieder geval over een echtpaar van middelbare leeftijd handelen, Eric en Stephanie Forrester. Het enige gegeven dat de Bells over hen vastlegden was hun puissante rijkdom. Als contrast met deze welgestelden werd de veel minder bemiddelde familie Logan gecreëerd; een vaderloos gezin. Pas later ontstond het idee dat de Forresters een modehuis bezaten. Met dit staketsel was *The Bold* vrijwel gereed voor de start.

Het soaphuwelijk van het jaar (The Bold And The Beautiful)

In 1987 werd de eerste aflevering uitgezonden in Amerika, in Nederland gebeurde dit drie jaar later. De serie begon met het huwelijk tussen Caroline Spencer en Ridge dat, zoals het in soaps hoort, verhinderd werd. *The Bold* sloeg meteen aan. Die gunstige ontvangst wordt over het algemeen toegeschreven aan de overdadig geëtaleerde rijkdom, de fraaie entourage, de *close-ups*, de keuze voor mooie mensen, de bui-

tenopnames en het overtuigende acteerwerk. De serie doet nog het meest denken aan een tot leven gekomen *glossy magazine*; de tentoongestelde mode oogt even prijzig, maar is wat minder hip dan in de bladen.

Tien jaar fris en strak

In het jubileumboek worden de verhaallijnen per jaar en aan de hand van de betrokken personages naverteld. Bij ieder verhaal is op zijn minst één vrij grote kleurenfoto afgebeeld. Wat opvalt bij het aldus doornemen van de tien seizoenen is dat de acteurs er door de jaren heen even fris en strak uit zijn blijven zien. De enige uitzondering is Stephanie, alias Susan Flannery, die het eerste seizoen als een prachtige, slanke vrouw met weelderig dik blond haar in ging, maar allengs lichaamsomvang won en haarvolume verloor - een fatale combinatie. Wellicht dat ze daarom een paar jaar geleden de rol van *baglady* kreeg toebedeeld. Dat werd ze door geheugenverlies, een kwaal waaraan bijna ieder soappersonage toch zeker een keer in zijn carriére moet hebben geleden, lijkt het wel. Duidelijk wordt ook dat Brooke haar familie in de loop der jaren heeft moeten prijsgeven; de laatste die verdwijnt is haar zusje Donna. Blijkbaar werden de wat minder bemiddelden ook wat minder interessant gevonden voor het verdere verloop van de serie; rijkdom is tenslotte het visitekaartje van *The Bold*. Wat verder opvalt, is de uitwisseling van acteurs uit een andere soap van de Bells, namelijk *The Young And The Restless*. Er is zelfs een personage uit die serie, het serpent Sheila Carter, dat oorspronkelijk in *The Young* meedeed en vervolgens is overgezet naar *The Bold*. Dat zijn aardige nieuwtjes voor de geïnteresseerde, maar toch bevat het boek voornamelijk informatie die de kijker van het eerste uur al bekend was of kon zijn: de serie is in Nederland immers vanaf het begin uitgezonden. *The Bold And The Beautiful: A Tenth Anniversary Celebration* heeft daarom vooral belang als geheugenopfrissertje. De enige nieuwe informatie betreft de verhaallijnen van de laatste twee seizoenen, want die zijn hier nog niet uitgezonden.

Stokoude soap

Veel leerzamer en onthullender is een andere soapuitgave: *As The World Turns, The Complete Family Scrapbook, Special 40th Anniversary Edition*. In de titel ligt al besloten dat het bij dit jubileum om een aanzienlijker aantal jaren gaat. Het boek puilt uit van de weetjes: zo blijkt *As The World Turns* de op een na langst lopende soap (op punten verslagen door *Guiding Light* uit 1952); Lisa was in de begintijd een zeer gemeen personage, zelfs de eerste slechte vrouw uit de soapgeschiedenis; vroeger werd deze stokoude soap *live* uitgezonden, met een publiek en een duur van slechts een half uur; enzovoort.

Eindelijk worden die onvoorstelbaar ingewikkelde familierelaties ontrafeld. In de plaats van handeling, Oakdale, lijkt iedereen tenslotte wel eens met elkaar getrouwd te zijn geweest en/of kinderen te hebben gekregen. Ten langen leste wordt bijvoorbeeld inzichtelijk dat Barbara Ryan geen echte dochter is van Bob Hughes; ze beschouwt wel hem als een vaderfiguur, maar ze is opgegroeid als wees. Ook

wordt duidelijk dat er nog maar één personage is dat het begin van de serie (die begon op 2 april 1956) heeft meegemaakt: Nancy Hughes, die inmiddels een overgrootmoeder speelt. Er blijken wel meer *diehards* te zijn, zoals het goeiige personage Bob Hughes - al sinds 1960 door dezelfde acteur gespeeld - en *vixen* Lisa Miller Hughes Eldridge Shea Colman McColl Mitchell Grimaldi (de soapvrouw die een recordaantal echtgenoten wist te verzamelen), die in 1960 haar intrede deed en sindsdien steevast door dezelfde actrice is vertolkt. Na al die jaren spelen deze karakters nog steeds een belangrijke rol. Achterin het boek wordt een aantal families uitgelicht, waaruit blijkt dat *As The World Turns* net als *The Bold And The Beautiful* begonnen is met twee families, namelijk de Hughes en de Stewarts, clans die nog steeds vertegenwoordigd zijn. De Snyders, die nu zo'n belangrijk deel vormen van de serie, blijken pas hun entree te hebben gemaakt in 1986.

Sterke familiebanden

Er zijn grote verschillen tussen *World* en *The Bold*. De uitzendtijd bijvoorbeeld: de eerstgenoemde serie levert een vol uur kijkplezier, waar het halve uurtje van *The Bold* maar magertjes bij afsteekt. De overzichten van de verhaallijnen door de jaren heen zijn ook ver-

helderend: in Oakdale gebeurt, vergeleken met *The Bold*, in een jaar opvallend veel. Een blik op een foto van de *cast* van *World* zegt overigens al genoeg: er doen grofweg ongeveer tweemaal zo veel mensen mee als in *The Bold*. Anna Enquist, die met *The Bold* zo op het oog een haat-liefde-verhouding heeft, lijkt wat de traagheid van *The Bold* betreft wel enigszins gelijk te hebben: *World* is een stuk turbulenter. Maar het moet gezegd: in vergelijking met *The Bold* zijn alle soaps haastig en frenetiek.

Al gaat mijn waardering minder uit naar *The Bold And The Beautiful*, beide series hebben natuurlijk hun voor- en nadelen. As *The World Turns* schijnt zijn hoogtepunt al achter zich te hebben; in de jaren zestig en zeventig was het de populairste serie in de Verenigde Staten. Daar geldt het inmiddels als vergane glorie, een serie die teert op zijn verdiensten in het verleden. *The Bold* oogst in toenemende mate bewondering. Bovendien is zo'n betrekkelijk nieuwe serie veel beter te volgen: de families zijn nog niet zo ingewikkeld vertakt en huwelijken zijn weliswaar allemaal al eens overhoop gehaald, maar de sporen daarvan zijn nog vers. *World* heeft daarentegen zelfs voor doorgewinterde kijkers volstrekt mysterieuze kanten, waar alleen door zeer nauwgezette bestudering van het boek klaarheid in te krijgen is.

De familie Snyder
(As The World Turns)

De acteurs van *World* laten niet af de interviewer van het jubileumboek te verzekeren dat hun serie over familie gaat en de sterke banden die de leden ervan bijeenhouden. Dat is mogelijk een verklaring voor de aantrekkingskracht: in een tijd waarin de voorheen dwingende familiestructuur maatschappelijk steeds meer desintegreert, biedt *World* een vertrouwd en aanlokkelijk baken uit vroeger tijden. Dan zitten ze weer met z'n allen bij Emma Snyder in de keuken kerst te vieren, met een zeer smakelijk uitziende zelfgebakken taart, zodat de kijkersgedachte om eens gezellig aan te schuiven niet ondenkbeeldig wordt. In *The Bold* ontbreekt die knusheid en dat intense familiegevoel ten enen male. Er zijn vast weinig kijkers die graag bij Stephanie in de keuken zouden willen zitten of kerst met de Forresters zouden willen vieren. Hun luxe is benijdenswaardig, maar de sfeer is er niet direct een om voor te tekenen. Waardoor het in vergelijking met het *Bold*-milieu minder draagkrachtige kijkerspubliek zich kan troosten met de sterkende gedachte dat zoveel geld niet gelukkig maakt. Uit de mogelijk specifiek Amerikaanse behoefte aan familiestructuur en geschiedschrijving kan de immense populariteit verklaard worden van zulke grote

gebonden lustrumboeken waarin ieder detail van de geschiedenis van een soap staat geboekstaafd en van werkelijk ieder personage een complete levensbeschrijving is vastgelegd.

Memoires van een soap opera queen

Eileen Fulton (As The World Turns)

Helaas ontbreekt in beide werken een bespiegeling over de series of over het fenomeen soap. Wellicht was daar geen plaats meer voor met al die plaatjes, weetjes en fragmenten uit scripts. Gelukkig biedt de autobiografie van Eileen Fulton in dat opzicht soelaas: *As My World Still Turns. The Uncensored Memoirs of America's Soap Opera Queen*. Zij is de actrice die alweer zevenendertig jaar Lisa Miller Hughes Eldridge Shea Colman McColl Mitchell Grimaldi speelt. Op het eerste gezicht lijkt het boek een egogeschrift vol zelfverheerlijking, maar ze heeft na al die tijd acteren wél nagedacht over haar werk. Zo vroeg men haar meer dan eens waarom soaps het zo goed doen bij het publiek. ‘Alsof er een onbevattelijk geheim achter zou zitten dat verklaart waarom iemand twee tot vier uur per week besteedt om de avonturen van een groep fictionele personages te volgen. Ik lach altijd en zeg dan, “Wat kreeg het publiek dat verslingerd was aan Shakespeare of Dickens of de grote radiohoorspelen van de jaren dertig en veertig: liefde, moord, jaloezie, ontrouw, ambitie, wraak - allemaal situaties uit het echte leven die gespeeld worden door personages die je aandacht opeisen. Het is alleen in soap dat één bepaald personage ze allemaal kan meemaken in een enkele maand!”.’ Fulton is van mening dat iemand die gedwongen is mee te kijken met een ander, tijdens het eten bijvoorbeeld, binnen de kortste keren niet meer zonder soap kan. Iedereen die enige tijd in het ziekenhuis heeft gelegen of werkloos is geweest, is volgens haar ook binnen een maand verslaafd aan soap.

Triest en tegelijkertijd aandoenlijk is haar verhaal over een vrouw die tegen haar uitviel na afloop van een signeersessie in een warenhuis. De vrouw vroeg haar plompverloren: ‘Waarom vroeg mijn moeder toen ze stierf naar jou?’ Het bleek dat die moeder in haar ziekenhuisbed op het punt stond te sterven toen ze plots aan haar

dochter vroeg: ‘Wordt Lisa wel beter?’ (Lisa had in die tijd longontsteking.) De moeder werd verzekerd dat Lisa al weer aan de beterende hand was, waarop de zieltogende sprak: ‘Daar ben ik blij om’ en haar laatste adem uitblies.

Fulton antwoordde, na enige aarzeling: ‘Ik weet het niet precies, maar ik heb een idee. Ik was elke dag bij haar. Ik leidde haar af van haar lasten. Ik hielp je alleen maar om voor je moeder te zorgen. Dat is wat soaps doen. Ze zijn er om een bekend gezicht te verschaffen of een vriend te zijn die je bezoekt als anderen dat niet kunnen. We zijn er alleen maar om mensen het gevoel te geven dat ze niet alleen op de wereld zijn.’ Mooie, sentimentele, typisch Amerikaanse woorden natuurlijk - het lijkt wel een tekst uit een soap -, maar ook woorden met een verschrikkelijke inhoud: soap in plaats van vrienden, soap als gezelschapsdame, als verpleeghulp, als stervensbege-

leider, dat kan toch niet de bedoeling zijn. Maar kom er eens om, vier families die je vijf keer per week komen opzoeken in het ziekenhuis, of even zo vaak bij je komen theedrinken.

Literatuur

Eileen Fulton, Desmond Atholl, Michael Cherkinian, *As My World Still Turns. The Uncensored Memoirs of America's Soap Opera Queen*. New York, St. Martin's Press, 1995.
Julie Poll, *As The World Turns, The Complete Family Scrapbook, Special 40th Anniversary Edition*, Los Angeles, General Publishing Group, 1996.
Gerard J. Waggett, *The 'As The World Turns' Quiz Book, Celebrating Forty Years of Popular Soap Opera*. Secaucus, Citadel Press, 1996.
Robert Waldron, *The Bold And The Beautiful: A Tenth Anniversary Celebration*. New York, Harper Collins Publishers, 1996.

Nicole Wildeboer (1965) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde en is medewerker bij Script+, een bureau voor beoordeling van literaire manuscripten. Ze is fervent kijker van soaps.

Hester Eymers

Wat vooraf ging
Over de economische achtergronden van soap opera's

Telkens wanneer een nieuw medium zijn intrede doet, of een oud medium zijn populariteit tracht te vergroten, grijpt men naar het vervolgverhaal om lezers, luisteraars of kijkers te trekken. Het vervolgverhaal zet mensen ertoe aan vaker dezelfde krant te kopen, de radio op een bepaalde golflengte af te stemmen of een bepaald televisiekanaal te kiezen. Wanneer de consument gewend is geraakt aan het nieuwe medium, wordt het vervolgverhaal gebruikt om de lezer/luisteraar/kijker te binden, of een nieuwe groep potentiële consumenten aan te spreken.

Wanneer na verloop van tijd een nieuw medium opkomt, verhuist het vervolgverhaal van het inmiddels bekende medium naar het nieuwe en nog onbekende medium, totdat ook dat medium een vertrouwd onderdeel van het dagelijks leven geworden is. Deze verschuivingen, waarbij het vervolgverhaal ingezet wordt in de wedloop om de consument, zijn sinds de gestage groei van een massacultuur in de afgelopen vierhonderd jaar regelmatig waar te nemen geweest.

Vervolgverhalen

In de zeventiende en achttiende eeuw was het publiek gewend geraakt aan boeken die in achtereenvolgende losse delen op de markt werden gebracht om zo de kosten voor de koper te spreiden. In eerste instantie betrof het vooral non-fictie, zoals geografieën, geschiedkundige werken en encyclopedieën. De literatuurliefhebber werd nauwelijks bediend, of het moest zijn door goedkope romannetjes.

In 1836 kwam daar verandering in met de verschijning in maandelijkse afleveringen van Charles Dickens' *Pickwick Papers*. Het succes hiervan deed andere auteurs al snel volgen. Toonaangevende schrijvers zoals Anthony Trollope en Thomas Hardy sloten contracten voor het aanleveren van nieuw proza of boden reeds voltooid werk aan om in serie te laten verschijnen.

Engelse kranten publiceerden ook voor het eerst dagelijks fictie. Om de in 1712 ingestelde hoge belastingen op kranten te omzeilen kozen sommige uitgevers ervoor hun nieuws op een groter papierformaat uit te brengen, waarmee de krant onder het lagere pamflettarief viel. De extra ruimte werd gevuld met advertenties en herdrukken van eerder gepubliceerde verhalen. Tegen de tijd dat dit gat in de belastingwetgeving was gedicht, twaalf jaar later, waren de lezers gewend geraakt aan een dagelijkse verhaalaflevering, en om geen lezers te verliezen werd deze gewoonte daarna voortgezet.

In Frankrijk werd ruim een eeuw later het vervolgverhaal in de krant geïntroduceerd, eveneens vanuit economische motieven. Op 1 juli 1836 lanceerde Emile de Girardin het nieuwe dagblad La Presse. De krant werd verkocht tegen de helft van de destijds gangbare prijs. Om toch voldoende inkomsten te genereren moest een groter lezerspubliek aangesproken worden. Daartoe nam Girardin een van Frankrijks indertijd populairste schrijvers in de arm, Honoré de Balzac, wiens verhaal ‘La vieille fille’ al snel leidde tot recordverkopen van de krant. Zes jaar later was het vervolgverhaal ook in Frankrijk een integraal onderdeel van de krant geworden.

De wedloop om de gunsten van de consument was hiermee nog maar net begonnen. De succesvolste strategie voor een krant bleef het zich richten tot een breder publiek, zodat steeds meer abonnees een steeds uitgebreidere en vaak ook goedkopere krant kregen. In Amerika werd aan het eind van de negentiende eeuw dankzij de uitvinding van de fotogravure de strip geïntroduceerd in de krant. Aan het begin van deze eeuw kenden veel kranten al een speciale zondageditie met bijlagen voor vrouwen en kinderen, waarin vanzelfsprekend strips en vervolgverhalen waren opgenomen.

Met de prille ontwikkeling van de film bood zich de mogelijkheid aan de afgedrukte vervolgverhalen te-

gelijkertijd op het witte doek uit te brengen, om zodoende nog meer abonnees te winnen. De bioscopen voeren er wel bij, want het bioscooppubliek, dat tot dan toe hoofdzakelijk uit mannen bestond, groeide hierdoor eveneens aanzienlijk.

Toen veel vrouwen regelmatige bioscoopbezoeksters waren geworden, werd de doelgroep uitgebreid met kinderen, en bedachten de producers speciale filmverhalen voor kinderen, die eveneens in serie werden uitgebracht. Elke zondagmiddag toog de jeugd naar de bioscoop voor een nieuwe aflevering van *The Lone Ranger* of *Dick Tracy*, filmverhalen die overigens gebaseerd waren op de gelijknamige radioserie, respectievelijk strip. Bestaande (strip)verhalen werden wel vaker aangepast en verfilmd, in een poging te concurreren met de series die in kranten en tijdschriften verschenen of op de radio te beluisteren waren. Pas in de jaren vijftig, toen de televisie snel aan populariteit won, verdwenen de filmseries uit de bioscopen om plaats te maken voor afgeronde en middag- of avondvullende voorstellingen.

Het vervolgverhaal mocht dan al geruime tijd bestaan, pas met de intrede van de radio werd de soap zoals wij die kennen, geboren. Ondanks herhaalde verzekeringen van de radiozenders dat het ze in de eerste plaats ging om het brengen van nieuws en informatieve programma's van hoge kwaliteit, werd de programmering van het begin af aan in sterke mate bepaald door de sponsors. Om luisteraars te trekken werden naast actualiteiten ook spelletjes, praatprogramma's en hoorspelen gebracht. Met name de hoorspelen, die aan het begin van de avond werden uitgezonden, bleken bijzonder in trek.

De adverteerders wisten uit de mogelijkheden van dit nieuwe medium al snel een slaatje te slaan. Ze combineerden het voordeel van het lagere dagtarief met de wetenschap dat de kleine groep luisteraars overdag desalniettemin invloedrijke consumenten waren: huisvrouwen. *Proctor & Gamble*, fabrikant van een wijds scala aan zeep en andere huishoudelijke schoonmaakmiddelen, werd de grootste sponsor van hoorspelen in de middaguren, wanneer vrouwen in de gelegenheid waren naar de radio te luisteren terwijl ze de was deden, aan het strijken waren of de ramen lapten.

De soap opera verdween echter snel van de radio zodra de televisie zijn intrede deed, terwijl ook in de bioscopen de series hun langste tijd hadden gehad. In de jaren vijftig werden zo'n vijfendertig soap opera's geïntroduceerd op de televisie, waarvan sommige nog steeds te zien zijn.

Het genre heeft zich in de loop der tijd in alle mogelijke varianten ontwikkeld: van 'hard-core' soap opera's die tot in lengte van dagen uitgezonden kunnen worden zonder een einde te kennen, tot miniseries die soms werkelijk uit het minimum van twee afleveringen bestaan.

Vrouwen zijn ook al lang niet meer de enige doelgroep. In de jaren zestig werd de *sciencefiction-serie Star Trek* ontwikkeld, die inmiddels een *revival* meemaakt en waarop diverse vervolgseries zijn gemaakt. Daarnaast incorporeren politieseries steeds vaker soapachtige elementen, doordat elke aflevering weliswaar een op zichzelf staand verhaal vertelt, maar daarnaast over meerdere episodes lopende verhaallijnen kent, waarin bijvoorbeeld de relaties tussen de teamleden uitgewerkt worden.

Soaps op internet

Soap opera's zijn bij uitstek producten die worden voortgebracht door een kapitalistische maatschappij. De zucht naar hogere verkoopcijfers deed uitgevers enkele eeuwen geleden al grijpen naar het vervolgverhaal, wat een succesvolle strategie bleek om een grote groep lezers te binden. Inmiddels zijn soap opera's op de televisie volledig ingeburgerd, maar dat verhindert niet dat zij nog steeds de economische ontwikkelingen volgen. In Nederland hebben vooral de commerciële zenders zich op de soaps geworpen, met het evidente doel om zowel kijkers als adverteerders te trekken. Internationaal gezien valt op dat de verkoop van soaps niet langer hoofdzakelijk van noord naar zuid en van west naar oost verloop t, maar dat Latijns-Amerikaanse *telenovelas* ook in Amerika en Europa populair zijn, terwijl ook Australische soap opera's tot ver over de landsgrenzen heen succesvol zijn.

De soap op televisie is echter geenszins het eindstation van de ontwikkeling van het vervolgverhaal. Het vervolgverhaal heeft zich de afgelopen eeuwen in steeds verschillende gedaantes gehuld, al naar gelang

het medium waarin en waarvoor het werd ingezet. Op het moment kunnen we wederom getuige zijn van een gedaanteverwisseling, ditmaal op Internet. In *cyberspace* naderen het vervolgverhaal en de lezer elkaar steeds dichter, terwijl in dezelfde beweging de band tussen vervolgverhaal/soap opera en adverteerder/ sponsor steeds losser wordt.

Fanatieke gebruikers zijn ongetwijfeld al bekend met de MUDs, *Multi-User Dungeons* of *Multi-User Domains*, waartoe verschillende gebruikers tegelijkertijd toegang hebben. Zoals de naam al aangeeft zijn deze spelletjes gemodelleerd naar het rollenspel *Dungeons and Dragons*, dat zo'n twintig jaar geleden populair was. De meest gangbare MUD bestaat uit een ruimte, gestructureerd als een stad waarin het mogelijk is een eigen huis te bouwen en een nieuwe, virtuele identiteit aan te nemen. Gebruikers wordt alle ruimte geboden een tweede leven te leiden dat niet of nauwelijks door de alledaagse fysische werkelijkheid wordt beperkt.

Wat voor veel gebruikers begint als spelletje of experiment blijkt uit te kunnen groeien tot een belangrijk deel van het dagelijkse sociale leven. Ondanks het feit dat het niet aan te raden is een virtuele vriend in het echt te ontmoeten (dat kan alleen maar lelijk tegenvallen), vinden de meesten hun virtuele sociale contacten toch bijzonder verrijkend. Het aantal uren dat achter de computer wordt doorgebracht mag daar het bewijs van zijn: dat varieert van enkele verloren uurtjes per week tot zo ongeveer alle beschikbare vrije tijd.

De personages die gebruikers creëeren kunnen beschouwd worden als virtuele *alter ego's*, via welke ze deel hebben aan een virtuele en deels fictieve wereld. Vriendschappen bloeien op en doven uit, er wordt geflirt, zelfs huwelijken worden gesloten in *cyberspace*. De gebruiker is zowel regisseur als consument in een *on line*-soap opera.

De ontwikkeling van de massacultuur lijkt hiermee een voltooiing, of toch op zijn minst een voorlopig hoogtepunt te hebben bereikt. Alhoewel de adverteerders af en toe nog om de hoek komen kijken in de vorm van ongevraagde reclameboodschappen (*cookies* genaamd), lijkt hun rol beduidend kleiner te zijn geworden. De waarheid is dat de consument geen intermediair meer nodig heeft nu hij het nieuwste medium in eigen handen heeft. De Internet-gebruikers schrijven en regisseren hun soap opera's voortaan zelf, zonder hulp van een aparte klasse van auteurs, uitgevers, sponsors en producenten.

Literatuur

Robert C. Allen (ed.), *To be continued... Soap operas around the world.* London/New York, Routledge, 1995.

Sherry Turkle, *Life on the Screen; Identity in the Age of the Internet*. New York, Simon & Schuster, 1995.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Zij schrijft recensies en essays voor o.m. de Volkskrant en voor diverse tijdschriften.

Nicole Wildeboer
Soap maak je in een team, literatuur in je eentje
Drie stemmen uit de soapbranche

Het zenuwcentrum van de Nederlandse soaps bevindt zich niet in Aalsmeer, Hilversum of Utrecht, maar midden in Amsterdam, aan de Warmoesstraat. Bij Doctor Proctor Scripts Eerste Nederlandsche Scenariofabriek worden de scripts voor de drie soaps die Nederland rijk is geschreven. *Goede Tijden, Slechte Tijden* (uitgezonden op RTL 4), *Onderweg Naar Morgen* (Veronica) en *Goudkust* (SBS 6) komen uit dezelfde koker.

Goede Tijden, Slechte Tijden was de eerste soap waar Proctor zich in 1992 over ontfermde, een serie die in 1990 was begonnen als een vertaling van de Australische soap *The Restless Years*. Al gauw werd de soap steeds meer aangepast aan de Nederlandse maatstaven. Nederlandse acteurs bleven aan, die als personage al lang uit het origineel waren vertrokken, anderen stapten juist weer te vroeg op. Er ontstond kortom behoefte aan een bedrijf dat orde in de chaos zou brengen en nieuwe, oorspronkelijk Nederlandse scripts kon leveren. Rogier Proper is directeur van deze onderneming die inmiddels circa veertig werknemers telt. Na *Goede Tijden, Slechte Tijden* kwam *Onderweg naar Morgen*, dat al enige tijd bestond, maar in 1995 ook onder Proctors hoede werd genomen. In maart 1996 verscheen de eerste echte, oorspronkelijk Nederlandse soap op het scherm: *Goudkust*.

Al is niet iedereen altijd even gecharmeerd van het resultaat, toch valt niet te ontkennen dat de Nederlandse soap het goed doet: per avond kijken alleen al drie miljoen mensen naar *Goede Tijden, Slechte Tijden*. Wat vinden medewerkers zelf van de vrucht van hun arbeid? 'Ik ben geen soapfanaat, maar je hoeft geen soapfanaat te zijn om eraan te werken,' meent Proper. 'Ik ben nog steeds niet zo'n soapkijker,je zit er meteen zo aan vast,' zegt Carolien Zilverberg, dialoogschrijver en eindredacteur van *Goede Tijden, Slechte Tijden*. 'Ik kijk er graag naar, maar je moet er niet te zwaar aan tillen. Het is gewoon prettige televisie', vindt Suzanne Hazenberg, dialoogschrijver en *storyliner* van *Onderweg naar Morgen*. Toch hebben ze alle drie vanuit hun verschillende invalshoeken het nodige te vertellen over de wondere wereld der soaps.

De directeur: Rogier Proper

Behalve dat hij redacteur van Propria Cures was, en journalist voor Vrij Nederland, werkte Proper voor de VPRO-radio, waar hij programma's maakte als *Ronflonflon met Jacques Plafond*. In dat programma speelde hij bovendien de filmrecensent Jaap Knasterhuis. Verder is hij scenarist van documentaires en films en was hij hoofdredacteur van het filmblad Skoop. Kinderen kennen hem misschien als de schrijver van *Beertje Bonzibor* en *Jakkes! Zes sprookjes van Gert Verderrie*. Vorig jaar richtte hij het nevenbedrijfje Propeller op, dat niet-soapseries gaat maken voor televisie ('Onthoud die naam!').

Steeds meer geletterden bekennen van soaps te houden en schrijvers als Anna Enquist en Boudewijn Büch komen er openlijk voor uit dat ze kijken.

Rogier Proper: Geloof jij het? Al die alfabete mensen kijken er met een zwaar-ironische blik naar, het is niets dan koketterie. De doorgeleerde intellectuelen die ik ken, vinden het allemaal even *verschrikkelijk*. Vanuit een *camp*-motief kijken, mij hoor je niet klagen. Maar de soaps zijn voor andere mensen gemaakt -voor de kijker die een keer bereid is om mee te doen aan het spel en in de verhalen en de karakters wil geloven, vanzelf meer wil zien en iedere dag wil kijken hoe het verder gaat -het principe van de meeslepende *never ending story*.

Waaruit bestaat uw bemoeienis met soaps?

Doctor Proctor Scripts wordt door mij geleid. Naast alle organisatorische en personeelsmatige rompslomp en het ontvangen van bureaucratische Arbodienstambtenaren, maak ik per soap deel uit van de drie coördinerende teams die over de verhalen gaan, de verhaallijnen bedenken en uitzetten. Verder doe ik mijn best het hele schrijfproces van A tot Z te volgen.

Dient literatuur als inspiratie bij soaps?

Het is allemaal een kwestie van stijl en techniek. Of je nu een film maakt, een televisiedrama, een kort verhaal of zelfs een gedicht, het gaat om het vertellen van een verhaal. Ik kan me voorstellen dat je van beroemde, negentiende-eeuwse Russische romans qua thematiek heel veel in soaps kunt terugvinden en ook de Franse romantische literatuur met al die liefdesgeschiedenissen levert ongetwijfeld een bruikbare bron op, om maar te zwijgen van de moeder-zoon-vader-driehoeksverhouding in de koningsdrama's van Shakespeare. Maar dan doel ik op een thematische verwantschap, terwijl bij soap de vorm voorop staat, een bepaalde vorm van vertellen, heel simpel, heel doorzichtig, heel toegankelijk, omdat het doel van de soap is om een heel groot publiek te bereiken. Daarom kan je beter zelf een verhaal bedenken dan zo'n boek om te zetten.

Zowel in een literair verhaal als in een soap dient de dialoog om het verhaal verder te helpen en sfeer te scheppen, maar bij soap moet de problematiek explicieter uitgelegd worden. We proberen enige suggestie in de gesprekken te bewaren, maar de literaire vrijheid om te verhullen en veel impliciet te laten, hebben we niet. De opbouw van een soapdialoog is bovendien anders, strenger gebonden aan een afgebakend tijdsverloop dan in literair proza. Het is ook anders dan bij film, waar de dialoog ondergeschikt aan het beeld is, waardoor beschrijvingen achterwege kunnen blijven.

Van bijvoorbeeld, ik noem maar wat, Arnon Grunbergs roman *Figuranten* is wel een soap te maken, maar zo'n bewerking is geen verkieslijk lot voor het oorspronkelijke boek. Het is verkeerd gedacht om een boek dat je mooi vindt in een andere vorm tot leven te brengen, te transformeren in een ander medium als film of televisie. Ik vind dat pure gedachtearmoede en energieverlies, dat boek is geschreven als boek, met een eigen taal die door een verandering van context zijn kracht verliest. Niet doen dus.

Toch lezen de soappersonages wel eens een literair werk: Gerard Reves Het Boek van Violet en Dood *of A.F.Th. van der Heijdens* Advocaat van de hanen. *Kunnen dialoogschrijvers dat in het script zetten, of beslist men dat in de studio?*

Als het functioneel is en het deel uitmaakt van de dialoog lijkt mij dat mogelijk. Maar als het de aandacht van het verhaal afleidt, ben ik er op tegen. Meestal is het resultaat bij zo'n scriptschrijversgrapje te gekunsteld, dan denkt de kijker: '*Advocaat van de hanen?* Robert? Laura? Wat moeten die mensen daar in godsnaam mee?' In soaps vermijden we juist zoveel mogelijk elementen die naar de concrete werkelijkheid verwijzen. Want paradoxalerwijs zie je door zo'n uitgelokte vergelijking met de realiteit juist hoe onecht het is en dat ondermijnt het benodigde geloof in de verhaalwereld. Onze opzet is het verhaal abstracter en tijdlozer te maken. De nieuwe *Goudkust*-reeks zal daarom minder openlijk in de omgeving van het villadorp

Aerdenhout gesitueerd zijn dan vorig seizoen; het realisme moet op die manier wat teruggedrongen worden.

Maar de tijd doet wat dat betreft ook zijn werk: *GTST* speelt veel langer en is daardoor een abstractie op zichzelf geworden, de locaties enpersonages zijn zulke gegevens geworden in de hoofden van de kijkers dat je ze inmiddels ook de meest rare, onwerkelijke dingen kunt laten doen als dat bij hun karakter past. Want daarin zijn we zeer gebonden: wij moeten eeuwig dóór met die personages, een ontwikkeling in hun karakters gaat over jaren, ze maken steeds nieuwe dingen mee, maar ze mogen er niets van leren. Abrupte verandering is onwenselijk. Dat is het verschil met roman- of filmpersonages, die komen heel anders de roman of de film uit dan ze aan het begin waren.

Is de werkelijkheid daarmee onbruikbaar voor soaps?

Als literatuur al iets met de werkelijkheid te maken heeft, geldt dat voor soap nog minder, sterker nog: het heeft helemaal niets met de werkelijkheid te maken. *GTST* is heel onwerkelijk, al wordt het door men-

sen van vlees en bloed gespeeld. Maar, toegegeven, soms lees je dingen in de krant die erg bruikbaar zijn, iemand die eenander opsloot of eriets engs mee deed. Laatst las ik een bericht over een comatueuze vrouw die opeens zwanger bleek en dus in die weerloze toestand misbruikt moet zijn. Als het past in de verhaallijn levert dat geweldig materiaal op.

Vaak wordt de werkelijkheid in soaps hinnengesluisd door reclame. Dan zit iedereen weer Dorito-chips te eten of er wordt met veel nadruk gezegd: 'Eén Cócá-Cólá, alstublieft'.

Als dat te ver doorgevoerd wordt, is het funest voor de geloofwaardigheid van de soap. Maar dat is de verantwoordelijkheid van de producent, dat zetten wíj niet in de scripts.'

De eindredactrice: Carolien Zilverberg

Carolien Zilverberg was kinderboekrecensente van NRC Handelsblad en later eindredactrice van het tijdschrift Skoop. Daardoor kende ze Rogier Proper al. Toen Doctor Proctor Scripts de scripts voor *GTST* ging leveren, werd Carolien Zilverberg gevraagd de eindredactie op zich te nemen. Nu, vijf jaar later, is ze eveneens geroutineerd dialoogschrijver voor *GTST*, en de eeuwige winnaar van het Nationaal Dictee bij Doctor Proctor. Binnenkort verschijnt ze met Proper in het televisieprogramma *10 voor taal*.

Sloot het werk bij Skoop aan bij dat voor soap?

Niet echt. De eindredactie van een script is heel iets anders dan de eindredactie van een artikel. Vanaf het begin was duidelijk dat aan scripts andere eisen worden gesteld. Je moet letten op zaken als dramatische opbouw en spanning. Ook de taal is verschillend; in een script gebruik je spreektaal. Een artikel moet vloeiend geschreven zijn, in een script hoeft dat helemaal niet. Het is daarin tevens mogelijk dat een zin niet wordt afgemaakt, dat iemand stamelt of niet uit zijn woorden kan komen - dat geeft juist een natuurlijk effect. Personages uit *GTST* maken fouten, zijn inconsequent of kletsen zich helemaal vast, ze redeneren heel anders dan in een artikel gebeurt. Het mag dus gerust niet kloppen wat er gezegd wordt, een personage kan glashard liegen als de situatie dat verlangt, wat in een artikel op z'n zachtst gezegd ongewenst is.

Kijk je nu met een ander oog naar soap?

GTST is de enige soap die ik dagelijks volg. Ik ben vooral benieuwd hoe het uitpakt: bij Joop van den Ende in Aalsmeer geven ze vaak een heel eigen draai aan de scripts die wij voor ze hebben gemaakt. Hoe het wordt gespeeld, hoe het in beeld wordt gebracht is heel anders dan op papier natuurlijk. Het is een wisselwerking tussen script en uitvoering en hoe langer ik ervoor werk, hoe meer ik rekening kan houden met de acteurs die de teksten ten gehore brengen. Je krijgt een idee van wat ze aankunnen. Bij sommige spelers weet ik dat ze iets niet zo kunnen uitspreken zoals ik dat zou willen. Bij nieuwe acteurs, die nog *gecast* moeten worden terwijl wij er

al voor moeten schrijven, heb ik het wel eens moeilijk. Dan weet je niet hoe ze acteren of hoe ze eruitzien, en het blijkt altijd anders te zijn dan verwacht.

Het personage voor wie ik het liefst teksten schrijf, is meneer Harmsen. Hij is een dankbaar object, een tragi-komische figuur. In Privé stond dat hij gaat trouwen, maar daar weten wij niets van. Het is vast verzonnen, dat zal niet de eerste keer zijn. Dian, de tweede Dian, is ook erg leukgeworden. Ze speelt een slechte vrouw, maar ik vond haar daar aanvankelijk te liefjes voor overkomen. Gaandeweg is het me meer gaan aanspreken dat ze zo lief kan kijken en tegelijkertijd de meest vreselijke dingen zegt. Toen Sylvia ten dode opgeschreven bleek, heeft Dian, die het nooit zo kon vinden met haar stiefmoeder, zich van haar beste kant te laten zien; ze bleek ook kwetsbaar te kunnen zijn. Als zo'n sterke vrouw zich ook op die manier kan laten kennen, vind ik dat prachtig. Voor dat soort scènes schrijf ik graag dialogen.

Laura Alberts vind ik ook wel interessant, juist omdat ze geëxalteerde trekjes heeft en tegelijk ook weer heel goeiig is. Haar karakter is tamelijk gelaagd. Van Laura werd gezegd dat ze een te veelzijdige vrouw is, ze heeft te veel talenten voor één persoon. Ze heeft in *no time* haar studie rechten afgerond en heeft nu een heel goede baan in de advocatuur, ze is zangeres geweest, ze heeft geschilderd, ze is binnenhuisarchitecte geweest, wat al niet. Voor zo'n begaafd type is het prettig teksten schrijven.

Naar wat voor taal streef je als eindredacteur?

Ik wil spreektaal hebben. Prachtige lange literaire zinnen kort ik in. Archaïsche boekentaal moet eruit. Verder bestaat er een verbod op staande uitdrukkingen. De gedachte daarachter is dat de serie toch al één groot cliché is. Ik vind zelf dat uitdrukkingen soms heel goed de lading dekken, en daardoor eigenlijk onvervangbaar zijn. Neem bijvoorbeeld ‘er geen gras over laten groeien’. Als je dat moet omschrijven, krijg je iets heel onhandigs en houterigs als: ‘Nou, jij bent ook niet iemand die lang wacht.’ Waar ik een enorme hekel aan heb, is het soapcliché ‘Ik zal er voor je zijn’. Daarbij vraag ik me af: wáár zal je dan zijn en wat ís dat ‘er zijn’, je bent er toch al? Ik zou deze zelf graag op de lijst van de verboden uitdrukkingen zetten. Zeg dan: ‘Je kunt altijd op mij rekenen’, of: ‘Je kunt altijd bij me terecht’, wat het inmiddels vertrokken personage Helen Helmink steeds zei.

Is er wel eens samenwerking tussen acteurs en schrijvers?

Samenwerking is niet het juiste woord. Op feestjes of via producers geven acteurs wel eens door dat ze een brandende wens hebben. De acteur die Arthur speelt, had bijvoorbeeld te kennen gegeven dat hij graag iets met sport wilde doen en daarom heeft hij na enig verder aandringen een eigen sportschool gekregen. Daniël heeft meer dan eens gezegd dat hij het leuk vond om ironische teksten te krijgen, daar geven we graag gehoor aan. Roos had zelf voorgesteld om te spelen dat ze boulemie had, daar had ze zich ook echt in verdiept. Dat verzoek is dan ook gehonoreerd.

Kan ironie niet verkeerd uitpakken in soap?

In *GTST* lopen altijd een stuk of vijf verhaallijnen door elkaar, die zijn bewust zo geconstrueerd. Er is een familielijn, een romantische lijn, een werklijn, een komische lijn. We organiseren het zo dat er nooit vijf zware lijnen tegelijk spelen, een echt zware lijn komt pas tot zijn recht als er tussendoor ook lijnen spelen die luchtiger zijn. Te veel dood, ellende, ziekte op hetzelfde moment werkt niet. Bij sommige lijnen past geen ironie, terwijl in andere aangrijpende gevallen ironie, cynisme of sarcasme juist goed kunnen aangeven hoe een karakter nu eenmaal met tegenslagen omgaat. Dat moet je weer niet iedereen laten doen, want dan wordt het saai. Daniël kan soms heel verdienstelijk een ironische zin uitspreken. Bij hem werkt het wel, te meer daar hij ook iemand is die heel emotioneel kan spelen en ook geloofwaardig is als hij bijvoorbeeld huilt. Dan denkje: ‘Dat is mooi, want dat doet hij niet gauw.’

Zie jij aanzienlijke verschillen tussen soap en literatuur?

Ha, nu begeven we ons op het theoretische vlak. Op school leerde ik dat het kenmerk van literatuur - in tegenstelling tot lectuur - was dat je literatuur geen voorspelbaarheid kon toedichten. In de lijn van die criteria geldt hetzelfde voor lectuur als voor soap. Soap móét wel voorspelbaar zijn. Bij soap werk je nu eenmaal met afspraken en normen, dat is inherent aan het genre. Je kunt wel een absurd grapje maken, maar het moet binnen de perken blijven, het moet herkenbaar en geloofwaardig blijven. Soap heeft niet veel pretenties, maar binnen dat genre zijn consistentie en kwaliteit vereist.

De debutante: Suzanne Hazenberg

Onder de Proctormedewerkers bevindt zich iemand die zich zowel op het gebied van de literatuur als op dat van de soap begeeft: Suzanne Hazenberg. Bij Proctor schreef ze dialogen voor *Goudkust*, inmiddels schrijft ze *storylines* voor *Onderweg naar Morgen*. In de herfst verschijnt haar debuutroman *De Vrouw van* Emile bij uitgeverij De Bezige Bij. Het boek bevat twee verschillende verhaallijnen: de ene over de jonge ik-figuur Simone en haar liefde voor haar schoolgenoot Emile, de andere over het echtpaar van middelbare leeftijd Lotte en Max. Terwijl Lotte en Max hun leven inrichten naar Max' fobie, verschijnt Emile steeds weer op het pad van Simone. Aan het slot komen de twee verhalen samen en de epiloog kent een zeer verrassende ontknoping. Hazenbergs vlot leesbare eersteling is met recht een kunstig gecomponeerde roman die genoeg vragen oproept.

De Vrouw van Emile *is geconstrueerd als een soap, met korte alternerende scènes en twee verhaallijnen. Is je soapwerk van invloed geweest bij de totstandkoming van het boek?*

Nee, ik had al de helft geschreven voordat ik bij Proctor solliciteerde. Het boek bestond al een paar jaar in

mijn hoofd, maar ik ben er pas aan begonnen toen ik gepromoveerd was in de Toegepaste Taalwetenschappen. Ik kon toen les gaan geven in Nederlands als Tweede Taal, maar dat trok me niet bepaald. Daarna was ik enkele maanden werkloos en in die tijd voelde ik opeens de ruimte om aan het boek te beginnen. In mei vorig jaar las ik een artikel over Proctor in een televisiegids en heb prompt daarop een open sollicitatiebrief gestuurd. De laatste helft van *De Vrouw van Emile* heb ik geschreven in de soapperiode, maar toen was het verhaal al zo gevormd dat het geen averij meer kon oplopen.

In het denkstadium over mijn boek zat eerst het Emile-verhaal in mijn hoofd; later ontstond het Lotte en Max-verhaal. Hoe langer ik erover peinsde, hoe meer ik vond dat die verhalen eigenlijk met elkaar te maken hadden, elkaar misschien konden ondersteunen. Vanaf het eerste hoofdstuk heb ik de twee verhalen door elkaar heen geweven geschreven, steeds die switch in mijn hoofd gemaakt van het ene verhaal naar het andere, maar bij het tweede hoofdstuk had ik het overzicht al niet meer. Dus heb ik eerst het Emile-verhaal afgeschreven en daarna het Max en Lotte-verhaal tussengevoegd waar het uitkwam.

Op zich hadden die verhalen wel los van elkaar, zonder dat ze elkaar afwisselen, kunnen bestaan, maar zo is het toch spannender. Daar komt bij dat die twee verhalen over mensen gaan die steeds hetzelfde doen. Als je ze los van elkaar leest, wordt het dus nogal een sleur. Lottes leven bestaat slechts uit Max en de boodschappen, het bestaan van Simone draait alleen om Emile. Maar door de constructie verveelt het helemaal niet.

Komt je literaire schrijfervaring van pas bij het schrijven voor soaps?

Het was mijn binnenkomer bij Proctor. Ik heb een aantal bladzijden met veel dialoog erin uit mijn toen nog onvoltooide boek geplukt. Tijdens het sollicitatiegesprek keek Rogier Proper de stapel papieren door en zei: ‘Ja, dit is natuurlijk geen soap, maar literatuur.’ ‘Gelukkig,’ dacht ik, ‘misschien wordt het dan ooit nog wel eens wat.’ Proper vond de dialogen echter wel lekker lopen en ik werd uitgenodigd om een paar proefscènes te schrijven. Later mocht ik schaduw scripts schrijven, wat inhoudt dat je met de serie meeschrijft terwijl het materiaal niet wordt benut. Een paar weken daarna kreeg ik de opdracht echte scripts te schrijven. De rest is geschiedenis.

Tegenwoordig ‘storyline’ ik meer dan dat ik dialogen schrijf. Het schrijven van *storylines* vindt in het productiewerk van Proctor in een eerder stadium plaats dan het schrijven van de dialogen. Ik ontvang een synopsis met ongeveer vijf verhaallijnen per week, die ik moet omzetten in eenentwintig scènes per aflevering. Er zijn vijf afleveringen per week, dus het gaat om een stuk of honderd scènes. Dat werk vormt een noodzakelijke brug tussen de verhalenbedenker en de dialoogschrijver.

Sta je anders tegenover het schrijven door het soapwerk?

Toen de eerste aflevering die ik had geschreven op de televisie kwam, zat ik er met wat Proctor-collega's naar te kijken en ik vond het vreselijk. Van pure schaamte kreeg ik een enorm rooie kop. Ik dacht dat iedereen zich zou afvragen wie deze stomme aflevering op zijn conto had. Maar tot mijn verbazing bleken de teksten bij de anderen wel goed te vallen. Wat dat betreft is Proctor een goede leerschool: voordat ik er ging werken had ik er grote moeite mee om iets te laten lezen, of het nu ging

om een wetenschappelijk artikel of om creatief proza. Inmiddels ben ik beter bestand tegen kritiek op mijn schrijfwerk. Soms zie ik nog wel eens op televisie dat ik een verbale uitglijder heb gemaakt en dan vraag ik me alleen af waarom niemand dat eruit heeft gehaald. Ik kan er niet meer van wakker liggen. Dat is een belangrijk verschil tussen soap en literatuur: soap maak je in een team, literatuur in je eentje. Een ander verschil is dat ik het soapwerk heel goed kan loslaten als ik thuiskom en er niet over loop te malen hoe het op papier moet komen de volgende dag. Bij mijn boek was dat wel anders.

Als je van je eigen boek een soap zou moeten maken, wat zou je er dan aan moeten veranderen?

Wat soapmatig al niet klopt, is dat er maar twee verhaallijnen zijn. Voor soap zijn er minstens vier of vijf vereist. Daarnaast is de toon van de roman nogal luchtig; ik behandel een loodzwaar onderwerp als fobieën alsof het grappig is. In soap kun je een zwaar onderwerp niet ironisch benaderen. Er is heus wel plaats

voor een grapje hier en daar, maar met mate. Met soappersonages kun je niet omspringen zoals ik dat met Max doe. Karakters in soaps mogen niet op de hak genomen worden, die moet je te allen tijde serieus nemen. Dat is een vereiste om het drama waarachtig over te laten komen op de kijker. Bij soap moet je de kijker sturen, op een bepaald been zetten. Als je ironie gebruikt, moet je dat wel van te voren zeer on-ironisch duidelijk maken.

In *De Vrouw van Emile* behandel ik de materie zeer zeker niet soapig. In soaps moeten altijd conflicten zitten, ook al schrijf je nog zo'n gezellige, vreedzame romantische scène; personages dienen het altijd even met elkaar oneens zijn om de scène aantrekkelijk te maken. Literaire personages hoeven natuurlijk niet voortdurend met elkaar in conflict te verkeren. Als je een dialoog schrijft, moet je een opbouw maken richting conflict, daarna het conflict zelf weergeven eb vervolgens hoe men het bijlegt of juist niet nader tot elkaar komt. In elke scène zit weer een bijna rituele herhaling van dat mechanisme. Toen ik aan mijn boek schreef, heb ik mij geen seconde bekommerd om dit soort kunstgrepen.

Bij soap moet je de kijker ook voortdurend in herinnering brengen wat er vooraf gebeurd is. In principe moet hij of zij elke aflevering op een willekeurig moment kunnen binnenvallen en onmiddellijk begrijpen waar het over gaat. Als je een roman schrijft, kun je in het begin een hint geven en daar vijftig bladzijden later op terug komen - dat is in soap ondenkbaar. Er mag nooit van uitgegaan worden dat de kijker die aflevering van drie weken geleden ook heeft gezien en toevallig heeft onthouden wat Renée tegen Joyce heeft gezegd.

Hoewel het maken van soap geen sinecure is, wordt er op het resultaat nogal eens neergekeken.

Onlangs kwam ik toevallig iemand tegen die vroeg wat ik tegenwoordig zoal uitvoerde en haar reactie op mijn antwoord was: ‘Ach gossie, wat zielig en je deed het altijd zo leuk op de universiteit.’ Als ik had gezegd dat ik in de redactie van *Nova* had gezeten was daar neutraal tot positief op gereageerd, maar dit maakt echt emoties los. Mensen vinden het nog steeds *low brow*, alleen kijken ze er wel stiekem naar. Ik denk dat er daarom zo verbeten naar een verband tussen soap en literatuur wordt gezocht, om het toch nog wat *standing* te geven. Van mij hoeft soap helemaal niets met literatuur gemeen te hebben. De series worden met heel veel aandacht gemaakt en gaan over emoties die iedereen aanspreken; liefde, ruzie, jaloezie. Soap is helemaal niet zo beroerd als bevooroordeelde mensen denken.

Josje Kraamer en Arie Storm
Een wereld vol freaks?
Soap als low culture

Soaps gaan in wezen altijd om hetzelfde, constateerde Jan Paul Bresser in Elsevier (23-8-1997): ‘de familie als bakermat, het behouden huis, en daarbinnen de eeuwige strijd tussen man en vrouw, leven en dood, haat en nijd, trouw en ontrouw, macht en onmacht, schuld en boete.’ De thematiek van soaps kan nog wel wat meer worden toegespitst: alle gebeurtenissen draaien immers uiteindelijk om relatieproblemen. Dié problemen vormen de stuwende motor, een kenmerk dat de soap gemeen heeft met de vroegere keukenmeiden-, kasteel- en doktersromans. Dat er geen andere problemen dan relatieproblemen zijn, is volgens Portnoy in haar beschouwing in *Madonna's appel* over Dallas, ‘precies wat *Dallas* universeel maakt, want of we nu in Seoul wonen of in Sleeswijk-Holstein, relatieproblemen hebben we allemaal.’

Marginale veranderingen

Toch is de soap als genre, hoe marginaal wellicht ook, in beweging. Dat blijkt als we Ethel Portnoy's beschrijving van *Dallas* leggen naast onze eigen kijkervaringen met de populairste Amerikaanse soap die tegenwoordig op de Nederlandse tv te bewonderen valt: *The Bold And The Beautiful*. Allereerst valt op dat er in *The Bold*, in vergelijking met *Dallas*, iets is gedaan aan wat de menselijke aankleding kan worden genoemd: zoals in *Dallas* nog niet het geval was, komen er in *The Bold* wel degelijk negers (bijvoorbeeld Keith), verstandelijk gehandicapten (het broertje van Keith) en ongewassenen voor; Stephanie Forrester heeft zelfs een tijdje onder zwervers vertoefd, maar toen leed ze dan ook aan geheugenverlies - een klassiek soapgegeven.

De belangstelling van de personages voor de natuur is, net als in *Dallas*, nog altijd nihil, maar zeker niet geheel afwezig: de Forresters bezitten een huisje ergens in de bergen. Niet dat er in de bosrijke omgeving veel wordt gewandeld; de leden van de familie gaan regelmatig naar ‘de boshut’ om voor de open haard met elkaar of anderen kinderen te verwekken.

Ethel Portnoy merkt verder op dat een Europese toeschouwer zou kunnen denken dat de personages in *Dallas* Amerikaans zijn, maar dat dit op een vergissing berust, want geen van de personages heeft het ooit - zoals een echte Amerikaan voortdurend zou doen - over het doorlopen van enige school of universiteit, ook is niemand lid van een Labor Union (vakvereniging) en evenmin wordt er naar de kerk gegaan. God wordt zelfs niet genoemd. Portnoy: ‘Trouwerijen in *Dallas* zijn zorgvuldig onsektarisch en vinden plaats in de tuin.’

In *The Bold* heeft nog steeds niemand het over opleidingen of vakbonden, maar het opperwezen wordt wel degelijk en met een zekere regelmaat ter sprake gebracht. Huwelijken vinden weliswaar nog altijd vaak in de tuin plaats, maar worden uitsluitend kerkelijk ingezegend, en de bijbel ligt op het nachtkastje en wordt voor het slapengaan geraadpleegd. Het Boek der Boeken wordt niet bewonderd om het erin voorkomende mooie taalgebruik, maar uitsluitend gebruikt als een soort almanak en een *How to behave*-gids als bijvoorbeeld iemand aan een ongeneeslijke ziekte

lijdt. Zo nodigde de doodzieke Caroline in haar laatste uren Ridge bij haar in bed uit om vervolgens samen met hem de Heilige Schrift te bestuderen.

Dát de bijbel uitsluitend wordt gebruikt als een boek met handige tips is logisch, want wat zelfs niet *marginaal* is veranderd in vergelijking met *Dallas* is dat de personages in *The Bold* nog steeds op gespannen voet staan met de wereld van de Hoge Kunst: een nichtje (Jessica) van Eric en Stephanie wilde toen ze nog maar net in de serie was geïntroduceerd nog wel eens een boek openslaan, maar dat deed ze alleen maar opdat de kijker begreep dat we hier met een heel duf en eigenlijk ook zielig meisje van doen hebben. Eenmaal geheel opgenomen in de gebeurtenissen van de plot taalde ze niet meer naar haar boeken.

Psychiatrie

Wanneer iemand in *The Bold* overigens erg godsvruchtig is (eerder genoemde Caroline, maar bijvoorbeeld ook de vrouwelijke psychiater Taylor), dan moeten wij als kijker begrijpen dat we hier met een nobel en goed personage te maken hebben (en omgekeerd: wanneer iemand veel rookt dan is het een slechterik) en dus niet, wat je eerder geneigd bent te denken, met een geestelijk gestoorde.

Dat er in soaps tegenwoordig veel acteurs voorkomen die een psychiater moeten uitbeelden, zegt misschien wél iets over de geestesgesteldheid van al die met relatieproblemen tobbende personages. Taylor houdt doorlopend spreekuur (als ze tenminste niet ergens ver weg op een sprookjeseiland gevangen wordt gehouden) en ook Anton uit onze eigen Nederlandse soap *Goudkust* heeft een drukke psychiatrische praktijk. Saillant detail: als vakliteratuur ligt op zijn bureau immer *Voer voor psychologen* van Harry Mulisch voor het grijpen (Anton is overigens inmiddels overleden).

Behalve met relatieproblemen tobben de personages dan ook prompt met een breed scala aan modieuze psychische afwijkingen: schizofrenie (in de vorm van een meervoudig persoonlijkheidssyndroom; Roy Keller in *As the World Turns* heeft minstens drie onafhankelijk van elkaar opererende persoonlijkheden in zich), myalgische encephalomyelitis (ME) en regelrechte paranoia - zaken die allemaal uit Amerika zijn komen overwaaien. De huidige soaps (inclusief de Nederlandse) geven daarmee wellicht een beter beeld van Amerika dan *Dallas* deed. Niet dat al deze afwijkingen serieus worden uitgediept; elke aberratie van een personage staat in dienst van de plot en stelt de soapschrijvers in staat weer de nodige verwikkelingen te verzinnen, en dan blijkt dat alles toch weer kan worden verklaard vanuit het gezichtspunt van de relatieproblematiek.

Een lege ruimte

Hoewel de soap als genre dus, hoe marginaal ook, in beweging is, wil het maar geen Hoge Kunst worden. Jan Paul Bresser merkte in Elsevier op: ‘In de trap van televisie-appreciatie staat de soap ergens onderaan.

Soaps zijn in cultureel correcte kringen nog steeds helemaal *niks*.’ En dat ondanks het feit dat er de laatste tijd steeds vaker wordt beweerd dat het hele onderscheid tussen *high culture* en *low culture* op onzin berust. Ondertussen is wel vaak op allerlei manieren geprobeerd een dergelijk onderscheid aan te brengen. Zo stelt Portnoy depreciërend: ‘De realiteit van *Dallas* is die van een woestijn, het zou allemaal net zo goed onder de grond kunnen gebeuren, of in een aquarium. [...] De personages van *Dallas* leven in een vacuüm, de kern is een lege ruimte [...].’ Maar daarin onderscheidt *Dallas*, of willekeurig welke soap, zich níét van de meest complexe van alle kunstvormen: de roman. Ook daarin schept de auteur een eigen wereld, een autonoom geheel dat slechts bij oppervlakkige beschouwing iets met onze ‘werkelijkheid’ te maken heeft. Het is vol te houden dat ook de kern van een goede roman een lege ruimte is.

Zwart-wit tekening

Ook een ander onderscheid tussen *high culture* en *low culture*, dat Arnon Grunberg naar voren heeft gebracht in de discussie rond Voskuils romancyclus *Het Bureau*, snijdt geen hout. Volgens Grunberg zal een schrijver die zijn lezers wil scherpen, proberen zaken te vermijden als het absolute goede en het absolute kwaad. Geen zwart-wit-tekening dus. En daarmee lijkt Grunberg een handvat aan te reiken waarmee we soaps tot *low culture* kunnen uitroepen. Immers, een bekend vooroordeel luidt: in een soap zijn de goeden altijd goed en de slechten altijd slecht. Toch werkt deze redenering niet, want juist in soaps liggen de zaken veel genuanceerder. In soaps komt het absoluut goede en het absoluut kwade niet onversneden voor. In *The Bold* kent zelfs Sally Spectra zo haar zwakke (lees: goede) momenten. Ethel Portnoy bekent over de personages in *Dallas:* 'Als Bobby opeens bij mij kwam binnenwandelen zou ik niet uit het veld zijn geslagen: ik ben gewend geraakt aan Bobby en ik mag hem wel. Zelfs voor de gemene J.R. heb ik een zwak plekje.'

Om nog een andere reden werkt de redenering van Grunberg niet; zij berust namelijk op een misverstand. W.F. Hermans merkte in zijn essay 'Experimentele romans' onder meer het volgende op: 'Geen

zwart-wit-tekening? Waarom niet? Wanneer een vreemde, gemaskerde rover mij aanvalt in een donkere straat, mij een klap geeft en daarna voorgoed en voor altijd uit mijn leven verdwijnt, ben ik verplicht hem anders af te schilderen dan zwart?' Hermans vervolgt: 'Geen roman kan boeien als hij alleen enkele onzekere tinten van grijs vertoont. De intensiteit van het wit, wordt alleen groter door dieper zwart.'

Soap als spiegel

En daarmee hebben we dan toch misschien een van de oorzaken te pakken waarom soaps tot de *low culture* moeten worden gerekend. 'De vorm [van soapseries] is gebaseerd op een klassieke behoefte aan herkenning, dicht bij huis, als reflectie van de eigen emoties, de eigen dromen, de eigen relaties. Het is de laatste variant op die eeuwige spiegel waarin we kijken en hopen iets van onszelf terug te vinden,' schreef Jan Paul Bresser in Elsevier. De soap als spiegel. Het succes van soaps berust kortom mede op het effect dat de toeschouwers zich kunnen identificeren met de erin opgevoerde personages. Vandaar dat de soapschrijvers zich bij het invullen van de personages bedienen van onzekere tinten van grijs; de algemene opvatting is immers dat ook 'echte mensen' ambivalent zijn, en nooit helemaal goed of slecht.

Portnoy: 'Het beste bewijs dat Dallas [...] een familieverhaal is, is wel het volgende: ik kijk er al een poosje niet meer naar, ik houd het nu voor gezien. Maar ik betrap me erop dat ik van tijd tot tijd bij mensen die nog wel kijken informeer naar het wel en wee van de hoofdpersonen. Hoe maakt Anton het? Wat is er geworden van Mitch? Is er een beter compliment denkbaar?' Ja, want eigenlijk is dit geen compliment: juist door dit gevoel van warmmenselijke betrokkenheid verwijdert het genre zich van werkelijke kunst. 'Het domste dat een lezer kan doen is dat hij zich identificeert met een romanpersonage,' beweerde Nabokov eens. Kunst heeft als taak het bijzondere zo weer te geven dat het bijzonder (afwijkend, pervers, verontrustend) blijft, dus vooral niet herkenbaar, of op een merkwaardige manier juist weer wel, want een gedeelte van de truc bestaat er natuurlijk uit de toeschouwer of lezer niet te vervelen of zelfs helemaal kwijt te raken. 'Ik kijk in een mij vreemde wereld,' laat Willem Brakman in zijn roman *Inferno* een van zijn personages gefascineerd uitroepen. Dat is misschien wel het grootste compliment dat je aan kunst kunt geven. En dat compliment gaat dus niet op voor soaps. Hoewel ze soms wel in de buurt komen. Portnoy: 'In *Dynasty* wordt er vreemd genoeg weer wel een wereld van buitenaf bekeken; een wereld vol freaks. [...] *Dynasty* is een gekkenhuis, vol sensationele gebeurtenissen. Je krijgt te zien hoe een man een hartaanval krijgt terwijl hij bezig is een nummer te maken. Een personage dat verongelukt is met een vliegtuig krijgt een volkomen nieuw en ander gezicht door middel van plastische chirurgie. Iemand in een kantoor wordt langzaam tot waanzin gebracht door de vergiftigde verf die een rivaal op de muur heeft gesmeerd. Zulke dingen komen op een of andere manier niet voor in mijn universum en ik voel me er niet in thuis.'

En juist dat maakt *Dynasty* misschien wel tot de beste soap die er tot dusver is gemaakt.

Literatuur

Jan Paul Bresser, ‘De wereld draait om soap’. In: Elsevier, 23-8-1997.
Willem Frederik Hermans, ‘Experimentele romans’. In: *Het sadistische universum 1*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1983 [eerste druk: 1964].
Ethel Portnoy, *Madonna's appel. Over vrouwen en de media*. Amsterdam, 1992, Meulenhoff.

Ron Elshout
Een glinstering in de duisternis
Over soap, literatuur en een draad moraal

> ‘Wat krijgen we nou weer? Het maakt ook met uit waar ik met je over spreek, het is altijd gezanik. Zonder die morele oordelen van je zou het leven heel wat aangenamer zijn.’
> Atte Jongstra [*De psychologie van de zwavel*]

Op het eerste gezicht lijkt het, vanwege het verschil in status dat in het verleden aan beide werd toegekend, misschien onzinnig soaps en literatuur met elkaar in verband te brengen. Dat statusverschil is echter kleiner aan het worden, onder meer doordat het in deze barre postmoderne tijden steeds minder gebruikelijk is onderscheid te maken tussen ‘hogere’ en ‘lagere’ cultuuruitingen. Allerlei publicaties wijzen dan ook in de richting van een omslag van de waardering bij hoger opgeleiden onder wie het tegenwoordig *done* en soms zelfs *in* is verschillende soaps te volgen. Opmerkelijk is dat men zich daarbij niet meer, zoals een paar jaar geleden gebruikelijk was, bezondigt aan het verschuilen achter overigens vaak doorzichtige, *camp*-achtige excuses als zou men op een metaniveau naar iets van slechte smaak kijken om zich slechts op de hoogte te stellen van het bestaan van die slechte smaak. Nee, de groep kijkers met een hoge culturele belangstelling voor literatuur, schouwburg en musea kijkt nauwelijks minder naar soaps dan een ‘gemiddelde kijker’ en dus kijken Annelies (32, advocaat), Laura (30, literair agent), Kim (24, student), Floor (27, zojuist afgestudeerd) en Henk (33, klinisch geneticus) uit volle overtuiging en komen rond voor hun verslaving uit. Zo'n Henk wordt steevast opgevoerd om duidelijk te maken dat het kijken naar soaps inmiddels al lang niet meer uitsluitend vrouwenwerk is. Hij kijkt naar *The Bold*, werkt daarna nog twee uur aan zijn proefschrift en praat in literair jargon over de soap.

In een beschouwing over ‘nieuw proza in de jaren negentig’ wijst Rob Schouten erop dat de huidige generatie schrijvers geboren is ‘terwijl de verveling van de jaren negentig heerste, *de televisie aanstond, de soap in Nederland haar intrede deed* [cursivering van mij, RE], muziekclipjes en computerspelletjes de vrije tijd zijn gaan bepalen.’ Het ligt dus voor de hand te denken aan (al dan niet wederzijdse) beïnvloeding en - mocht dat te sterk zijn - aan overeenkomsten tussen wat die generatie auteurs op de televisie aan zich voorbij zag trekken en wat zij nu aan het papier toevertrouwt. Schouten schrijft: ‘Wie denkt dat de huidige jongste literatuur inhoudelijk een hoog soapgehalte heeft, vergist zich [...] het is meer de structuur van de soap [...]. In de soap lopen verschillende verhaallijnen langs en door elkaar heen en het ontbreekt aan een centrale hoofdfiguur. Niet het individu maar een heel milieu wordt geschetst. Dat aspect bepaalt ook het werk van de huidige generatie nieuwkomers. Niet het lot van de enkeling en zijn strijd om het bestaan maar dat van een generatie wordt uitgebeeld.’ Het is nog knap lastig in dit fragment precies te onderscheiden wat tot de ‘vorm’ en wat tot de ‘inhoud’ gerekend dient te worden. Je kunt je immers afvragen in hoeverre die laatste zin ook slaat op inhoudelijke zaken. Duidelijk is wel dat er sprake is van verwantschap als het gaat om de manier waarop een verhaal opgebouwd wordt.

Ook met betrekking tot de stijl van de dialogen lijkt het mogelijk te spreken van analogieën. Raadsel: Komt de volgende dialoog uit een hedendaagse Nederlandse soap of uit een hedendaagse Nederlandse roman?

> ‘Nóu, nóu, nóu, nóu...! Enig idee waarom Jaap jou tot binnendienst heeft gebombardeerd?’
> ‘Nee, maar ik weet wel wat jullie denken.’
> ‘O? Wat denken wij dan? Coby, eerlijk gezegd zou Panda evengoed in die functie hebben gepast. Even op de vrouw af gezegd! Een sollicitatieprocedure

> zou ik wel zo redelijk hebben gevonden, maar ja, van gelijke kansen hebben ze hier nog nooit gehoord.'
> 'Daar word ik zo ziek van, joh!, het idee dat ik met Jaap ook maar iets zou kúnnen, Uchuchuchuchuh.'
> 'Ho! Heb ik dat gezegd? Ik heb seks er niet bij gehaald, Coby. Dat heb jij gedaan, ik niet. Ik heb het over iets héél anders!'
> 'Tjeezes Tonnie, ik ben toch niet op mijn achterhoofd gevallen? Jij en Panda loeren als wolven. Ik word er niet goed van. Echt niet.'
> 'Het spijt me dat je denkt wat je denkt. Ik weet dat jij zuiver op de graat bent. Ja... En niet tot iets slechts in staat. Jij denkt dat anderen ook zo in elkaar zitten, maar dat is niet zo. [...]'

Naarmate de tijd vordert, wordt het trouwens moeilijker in algemeenheden over soaps en literatuur iets zinvols te zeggen. De diversiteit in aanpak die literatuur sinds tijden kenmerkt, is - nu het aantal daarvan gestaag toeneemt - ook in soaps steeds meer te vinden. Wel vindt er kennelijk een wisselwerking tussen de twee genres plaats, waar het verhaalstructuur en dialogen betreft.

Of Schouten gelijk heeft wanneer hij het *inhoudelijke* soapgehalte van de huidige literatuur in twijfel trekt, is nog maar de vraag. In ieder geval is opvallend dat discussies zowel omtrent literatuur als over soaps op het ogenblik nogal eens worden toegespitst op eenzelfde onderwerp dat nauw met de inhoud samenhangt: het ethisch aspect.

In Kazachstan

De NPS zond nog niet zo lang geleden een documentaire uit onder de titel *Soap in Kazachstan*. Gefinancierd door een culturele (!) stichting vertrokken makers van *Eastenders* naar Kazachstan om te helpen ook daar een soap op te zetten. De documentaire ontrolde zich - met de mentaliteit - en cultuurverschillen - bijna als een aflevering van een soapserie. De Engelsen relativeerden de hele productie enorm en legden vriendelijk uit dat de 'perfectie' waar de plaatselijke *crew* blijkbaar naar streefde onhaalbaar was, omdat dat te tijdrovend en dus te kostbaar zou worden. De ironie was dat de Engelsen in een hotel logeerden dat per nacht meer kostte dan een acteur in de serie per maand verdiende.

Als een rode draad vlocht zich een ander meningsverschil door de productie. Al vroeg werd duidelijk gemaakt dat Nazarbajev, de president van Kazachstan, een warm voorstander van de soap was, omdat hij die kon gebruiken om 'economische denkbeelden te presenteren.' Hoewel iemand uit Kazachstan zelf kwam uitleggen dat het publiek niet aan het intellectuele, diepgravende en spirituele niveau van de Engelsen kon tippen, kreeg de reeks een symbolische naam: *Kruispunt*, 'omdat het duidelijk moest zijn dat Kazachstan aan de vooravond van een nieuwe toekomst stond'. In de eerste aflevering moest dan ook meteen dat nieuwe begin gesymboliseerd worden door de geboorte van een kersverse baby. Je voelde de confrontatie al aankomen en het duurde dan ook niet lang of de discussie over de vraag in hoeverre de soap maatschappelijke betrokkenheid moest vertonen, was in volle gang. 'We zijn aan deze serie begonnen in de vaste overtuiging dat we bepaalde categorieën

kunnen inbrengen die helaas door de moderne tijd worden verwaarloosd,' sprak een autochtone medewerker zonder blikken of blozen tegen een achtergrond van een steppelandschap, waarvan zojuist verteld was dat verkrachtingen er aan de orde van de dag waren, maar dat je als slachtoffer maar beter niet naar het politiebureau kon gaan, omdat de kans op herhaling van het delict daar erg groot was. 'Scènes zonder inhoud zijn geheel zinloos, een absolute profanatie,' meende een plaatselijke medewerker, terwijl wel duidelijk was dat met het begrip 'inhoud' gedoeld werd op moraal. 'Twee weken geleden is ons gezegd dat we in het verhaal ook het verloop van de hervormingen moeten opnemen,' zei iemand tegen de Engelsen in een discussie over scenario's - achteloos in het midden latend door *wie* dat dan gezegd was. Het weerwoord, 'Je hebt maar één criterium: goeie verhalen bedenken', was aan dovemansoren gezegd. Het was duidelijk dat men simpelweg langs elkaar heen sprak. Het Engelse productieteam doelde met 'een goed verhaal' op een dramatisch (of literair) sterkverhaal, terwijl men in Kazachstan onder 'een goed verhaal' een geschiedenis verstaat met een al dan niet symbolisch verpakte, morele strekking. Zelfs het ontbreken van

een moraal valt in zo'n zienswijze nog te interpreteren als een ethische les, immers: ‘Soap opera's maken absoluut deel uit van de politiek. De politiek van hoofden vullen met onzin. Soaps zijn pure onzin. Maar als het onzin is uit de USA of Mexico zien we dat als onzin daar bij hen. Hun opdracht is om de bevolking te debiliseren. De mensen tot één niveau terugbrengen zodat ze makkelijker aan te spreken en te leiden zijn.’ Dit verschil in opvattingen valt in eerste instantie misschien nog toe te schrijven aan een botsing tussen liberale Engelsen en met ideologieën en propaganda gevoede Kazachstaanse geesten, maar opvallend blijft het dat ‘de ethische kwestie’ op dit moment steeds de kop opsteekt, zowel met betrekking tot soaps als tot literatuur.

Het bureau

Zo woedde er in de maanden juni en juli 1997 in NRC Handelsblad een vergelijkbare discussie naar aanleiding van Voskuils romancyclus *Het Bureau*.

‘Kent een roman naast esthetische ook ethische aspecten?’ zo vatte Arnon Grunberg de vraagstelling niet helemaal zuiver samen. Natuurlijk kent een roman ook ethische kanten, zoals zo'n beetje aan alles in het leven ethische gezichtspunten (kunnen) kleven. De vraag waar het hier echter om gaat, is of de schrijver zich iets van die ethische aspecten aan zou moeten trekken. Grunberg is daar ondubbelzinnig in: ‘Een schrijver mag alles, als hij maar aan zijn eerste en belangrijkste opdracht voldoet.’ Ook over de inhoud van die opgave bestaat bij Grunberg geen enkele twijfel: een schrijver moet ‘ervoor zorgen dat de lezer de bladzijde omslaat, omdat die lezer wil weten hoe het verder gaat. Dat is alles. Een schrijver hoeft niet te beleren noch te verontrusten, hij hoeft ook niet te troosten, hij hoeft niet kuis te zijn, maar hij hoeft ook niet vulgair te zijn, noch hoeft hij de werkelijkheid te duiden [...].’

Wat Voskuil werd verweten was dat hij dertig jaar bij een wetenschappelijk instituut had gewerkt, om vervolgens zichzelf en zijn medewerkers in de romancyclus als ‘ongeïnspireerde, wezensvreemde en ambitieloze kantoorklerken’ (en daarmee de instelling) belachelijk te maken. Arnon Grunberg trachtte hem tegen deze aantijgingen te verdedigen. Helaas had degene die de kop boven Grunbergs artikel had bedacht een ongelukkige dag, want die luidt: ‘Bij een roman telt alleen het resultaat’. En dat terwijl een van de maatschappelijke gevolgen van Voskuils romancyclus wellicht de opheffing van het wetenschappelijk instituut zou kunnen zijn, althans wanneer we het verwijt dat Voskuil daar medeverantwoordelijk voor zou zijn serieus nemen. Om Grunbergs bedoelingen goed tot uitdrukking te brengen had men vóór ‘resultaat’ beter het predikaat ‘literaire’ of ‘esthetische’ kunnen gebruiken.

Een roman met een maatschappelijk gevolg? Multatuli heeft er van gedroomd. De vraag is dus of Voskuilals-romanschrijver iets kwalijk te nemen valt.

De discussie tussen Voskuils opponenten en Grunberg als zijn advocaat wordt in ernstige mate vertroebeld door een kwestie van perspectief. Logischerwijze stelt Grunberg zich zuiver op het standpunt van de schrijver en houdt een pleidooi voor volkomen ethische vrijheid, zonder daarbij overigens esthetische vragen uit de weg te gaan. Hij vraagt zich wel degelijk af of Voskuils monotonie beoogd is of onmacht en of het opzet is dat de dialogen net zo natuurgetrouw of spannend zijn als een pak Bio-tex. Gruberg pakt Voskuil dus juist op grond van deze esthetische aspecten aan,

en daaruit blijkt hoe serieus het hem is; hij verdedigt niet de schrijver Voskuil; hij verdedigt de vrijheid van iedere schrijver op het gebied van de ethiek. Voskuils critici verwijten hem van alles op het sociale vlak, maar als een schrijver zijn werkelijkheid transformeert in een romanwerkelijkheid dan is het toch niet meer van deze tijd het gelezene vervolgens weer te beschouwen als *de* werkelijkheid. Je zou denken dat de tijd ruim achter ons lag waarin het publiek ‘de boef’ bij de artiestenuitgang opwachtte om hem eens stevig de waarheid te vertellen.

Men vergeet gemakshalve dat Voskuil een romancyclus schreef over ‘het bureau’ en dat de hoofdpersoon ‘Maarten Koning’ heet. Nu kan dat personage grotendeels gebaseerd zijn op Voskuil zelf en de gebeurtenissen kunnen hun pendanten in de werkelijkheid hebben, maar het is Vrij Nederland, en niet Voskuil, dat met een dossier met foto's en beschrijvingen kwam, zodat ‘de sleutel’ van de deur tussen roman en werkelijkheid voor een ieder beschikbaar kwam.

Men verwart de standpuntenvan de persoon Voskuil,

de schrijver Voskuil en van het romanpersonage. Wanneer de schrijver vertelt dat Maarten de Koning iemand een lusteloze kantoorklerk met een slap gezicht vindt, behoeft dat personage niet eens te bestaan, hoezeer het wellicht ‘in werkelijkheid’ ook teruggaat op iemand die J.J. Voskuil gekend heeft.

Ik vraag me af wat Voskuils ethische critici eigenlijk van hem willen. Willen ze terug naar de negentiendeeeuwse alwetende verteller uit de idealistische romans, die zich zo nu en dan in het verhaal mengt, hier en daar iets abjects aanwijst en zegt: ‘Da's niet zo mooi, mensen!’? Dat ruikt naar kleinzieligheid en betutteling en Grunbergs roep om totale vrijheid is wel te begrijpen, want het volgende stadium is censuur. Men denke hierbij aan de gebeurtenissen rond *Ik heb altijd gelijk* (1951) van W.F. Hermans.

Wanneer die ethici deze expliciete vertel-ingreep niet wensen, willen ze de moraal misschien gaarne impliciet verbeeld zien. Dat kan bijvoorbeeld door het met personages die niet aan onze (Wie zijn dat precies? Wie bepaalt dat?) morele condities voldoen slecht te laten aflopen. Wat dacht u van een gruwelijk ziekbed voor het absolute kwaad? (Maar wat is absoluut kwaad? En wie bepaalt dat?) De goede afloop voor de goeden en de hellevaart voor de slechten levert de lezer de comfortabele bevestiging van een verwachting op, die echter meestal een illusie is. ‘Zo zou het moeten gaan.’ En zo gaat het ook, in sprookjes. Arnon Grunberg verzet zich echter tegen deze geruststelling: ‘Een romanschrijver mag alles, maar geen reclame maken voor het menselijk ras.’

De lezer die het gedrag, het karakter of de oordelen van *Maarten Koning* in twijfel wil trekken, moet vooral zijn gang gaan, zich bewust van het feit dat het de lezer is die uiteindelijk het laatste oordeel uitspreekt, niet over de schrijver, maar over de personages.

De schrijver die zijn lezers wil scherpen, verzwijgt niet alleen zijn eigen, geruststellende en daardoor sussende oordeel, maar hij zal, volgens Grunberg, ook proberen zaken als ‘het absolute goed en het absolute kwaad’ te vermijden en kiezen voor ambiguïteit. Een goed voorbeeld hiervan is Bordewijks roman *Bint*. Des schrijvers standpunt inzake het keiharde, fascistoïde schoolsysteem dat in de roman beschreven wordt, is altijd in nevelen gehuld gebleven met als gevolg een schier onafzienbare reeks artikelen waarin men zich boog... over de vraag wat Bordewijk eigenlijk zelf van dat systeem vond. Nutteloze exercities, want die vraag doet er niet toe, het is *de lezer* die zich moet afvragen wat hij van dat systeem vindt. Sterker nog: Een artikel dat duidelijk maakt dat Bordewijk ‘eigenlijk’ tegen dat systeem was, plaatst het boek in de hoek van antifascistisch pamflettisme, haalt daarmee de scherpte eruit en stelt volkomen ten onrechte gerust.

Namaakleven

Televisieseries bestaan vaak uit afgeronde afleveringen en vragen daarom per keer om een ontknoping. Aangezien het aanbod grotendeels Amerikaans is en Amerikanen niet van ‘een slechte afloop’ houden (zelfs de verfilming van Tim Krabbés *Het gouden ei* werd voorzien van een *happy end*!), kun je het einde meestal voorspellen: het goede overwint het kwade, de orde wordt hersteld. Omdat soaps door hun aard

doorlopen en vanwege het opwekken van de nieuwsgierigheid van de potentiële kijker baat hebben bij openstaande verhaallijnen, is de voorwaarde van een afronding er niet, integendeel zelfs: elke vorm van conflict of wanorde houdt het verhaal op gang. Of daarmee de vraag naar impliciet moralisme, zoals in Amerikaans amusement gebruikelijk is, ook van de baan is?

Het aanbod en daarmee de diversiteit van Amerikaanse en Nederlandse bodem is inmiddels zo groot dat over de concepten weinig overkoepelends mee te delen is. Eerder is het opvallend hoe zeer er met betrekking tot vorm en inhoud in tegenstellingen en paradoxen te spreken valt. Er zijn zeer overzichtelijke soaps waarin ‘slechts’ twee families elkaar beconcurreren (*The Bold & The Beautiful*), er zijn er die bol staan van de personages (*As The World Turns*), er zijn er die zich bijna uitsluitend in een rijk milieu afspelen (*Goudkust*) of juist ‘bij de buren’ (*Goede Tijden, Slechte Tijden*), er zijn er die nogal voorspelbaar zijn (*The Bold*), er zijn er die zich van de ene onvoorstelbare wending naar de andere reppen (*Santa Barbara*).

Hoe ongeloofwaardig de verhaalwendingen menigmaal ook mogen zijn, het membraan tussen het verhaal, de televisieserie, enerzijds en de maatschappelijke werkelijkheid anderzijds is in het geval van soaps

wel erg dun geworden. Zeker speelt daarbij een rol dat de scheiding tussen de acteurs en de door hen vertolkte personages in veel gevallen niet erg groot is. De acteur wordt met zijn personage vereenzelvigd, of treedt in andere hoedanigheden op onder diens naam. En in de pers wordt de naam van het personage tussen haken toegevoegd aan de naam van de auteur, omdat het publiek alleen de naam van het personage kent. In Amerika haalde deze 'verdubbeling' onlangs zelfs het omslag van Time. De hoofdpersoon van de situatiekomedie *Ellen* kwam uit voor haar homoseksuele geaardheid en de actrice die de rol speelde, greep in één moeite door de gelegenheid aan om hetzelfde openbaar te maken. Vanuit conservatieve hoek keerde men zich prompt fel tegen uitzending én actrice - geheel in de lijn van de verwachting, immers: een televisie-abortus in 1972 en een alleenstaande vrouw die een kind wenste in 1992 maakten ook een mediastorm los.

Er bestaat dus wel degelijk een wisselwerking tussen soaps en de maatschappij, maar omdat het in de soaps vaak draait om een verhevigde (en daardoor veelal overdreven, vertekende en karikaturale) weergave van het dagelijkse leven, ontbreekt meestal de nuance van ambiguïteit die Arnon Grunberg graag in een roman ziet en overheersen het gepersonifieerde absolute kwaad en goed. Het paradoxale schuilt hierin dat er bijvoorbeeld uiterst moralistische woorden worden gewijd aan 'veilig vrijen' wanneer dat in de maatschappij aan de orde is, terwijl men in diezelfde vertrouwde, overzichtelijke wereld moeiteloos, zonder enige morele bekommernis, incestueuze relaties in het verhaal verweeft. Het is dan ook niet gewaagd te veronderstellen dat precaire thema's als travestie en druggebruik niet vanwege ethische interesse in soaps terecht zijn gekomen, maar voornamelijk vanwege de dramatische mogelijkheden en de maatschappelijke herkenbaarheid.

Wat dat betreft lijken soaps uitgesproken amoreel en dus buitengewoon liberaal en soms zelfs libertijns. Toch zijn de meeste soaps als het erop aankomt conservatief. Ook deze paradox is wel verklaarbaar. De wereld buiten het milieu waar de soap zich afspeelt, is immers volkomen buitengesloten. Problemen, en dus ook ethische instemming of verwerping, vinden alleen plaats binnen het scherp begrensde wereldje van de soap. Bovendien bestaat een soap voornamelijk uit dialogen en daarbinnen worden alle problemen teruggebracht tot een problematiek binnen een relatienetwerk. De consequentie daarvan is dat daarbinnen alles *bespreekbaar* moet zijn, anders is er geen verhaal. Een opvallend, en alweer paradoxaal verschijnsel is, dat bijvoorbeeld drank- en drugproblematiek door soappersonages wel met morele noties benaderd worden, maar dat een verhouding tussen een broer en een zus dermate taboe is dat die alleen maar mogelijk is omdat zij beiden, in tegenstelling tot de kijkers, er niet van op de hoogte zijn dat ze elkaars verwanten zijn. De verklaring is simpel en ondersteunt het idee dat deze thema's uitsluitend dramatisch gebruikt worden: zowel het *bespreken* van en het zoeken naar een oplossing voor het drankprobleem, als het *verzwijgen* van de incest veroorzaakt de spanning.

Nix

Rob van Erkelens, Ronald Giphart en Joris Moens hebben zich (in NRC Handelsblad, 24-6-1994) afgezet tegen de eis dat literatuur geëngageerd zou moeten zijn. Ze

verwerpen het idee dat schrijvers in hun werk uitgesproken maatschappelijke en politieke standpunten zouden moeten innemen, en de daaruit voortvloeiende mengvorm van pamflettisme en literatuur.

Helemaal onverschillig of ongeëngageerd zijn ze bepaald niet. In het artikel maken ze zich druk om het feit dat de kritiek hén de ‘dadenloosheid, agressiviteit of onbeschoftheid’ van de personages aanrekende, omdat zij geen moreel oordeel uitspreken over de gedragingen en gedachten van hun ‘helden’, hetgeen nogal lijkt op de situatie met Voskuils *Het Bureau*. De drie beschrijven hun betrokkenheid met de ons omringende werkelijkheid als volgt:

> Auteurs van nu beschrijven bij uitstek het hedendaagse leven, zonder zich te verbinden aan of zich te encanailleren met de maatschappelijk breed geaccepteerde opvattingen der politiek-correcten. Dit moet. Er is een literatuur die schaamteloos, onbeschaafd en onveilig hoort te zijn, een literatuur die verwarring zaait, provoceert en poten wegzaagt

> onder comfortabele leunstoelen. [...] Er zijn schrijvers die hun lezer aan het handje nemen en hem vertellen wat hij moet vinden en denken van de zaken die in het boek aan de orde worden gesteld. Andere schrijvers treden niet als ‘gids’ op en laten conclusies en interpretaties aan de lezer over; die wordt erkend als een instantie die niet alleen kan lezen maar ook in staat is zelf te oordelen. [...] Aan het veranderen van vaststaande meningen gaat verwarring vooraf. In het ene boek kan de lezer zich conformeren aan of afzetten tegen de mening van de schrijver, in het andere dient hij zijn opvattingen te toetsen aan de inhoud van het boek. Voor ons is engagement iets heel anders dan het luidkeels profileren van de eigen mening.

Als voorbeeld geven ze de lezer die de gedragingen van Humbert Humbert in Nabokovs *Lolita* weerzinwekkend, maar wel zinnenprikkelend vindt. Die wordt, schrijven ze, uitgenodigd zijn eigen opvattingen over seksualiteit te toetsen.

Ze besluiten hun artikel met een citaat uit een brief van Tsjechov, qua opvattingen over literatuur de tegenpool van Tolstoj. De laatste vond dat kunst een duidelijke culturele en maatschappelijke functie had. Over die culturele functie zou Tsjechov het misschien nog wel met Tolstoj eens kunnen worden, maar het morele onderscheidingsvermogen liet hij graag aan de lezer over: ‘Je laakt me voor mijn objectiviteit en noemt die onverschilligheid tegenover goed en kwaad, gemis aan idealen en ideeën enzovoort. Wanneer ik paardendieven beschrijf, zou jij willen dat ik zei: “Het stelen van paarden is slecht.” Maar dat wist iedereen al lang zonder mij. Laat een jury over hen richten, mijn zaak is het alleen te laten zien wat voor mensen het zijn.’

Van Erkelens, Giphart en Moens hebben in ieder geval één opvatting gemeen met Tsjechov: allen zijn er blijkbaar van overtuigd *dat* literatuur een maatschappelijke functie heeft.

Een en ander resulteert in twee vragen: hoe hoog is het ‘soapgehalte’ in recente literatuur? En: de ethische soep wordt blijkbaar allerwegen heet gegeten, maar hoe heet wordt ze nu eigenlijk opgediend?

Zijn of doen?

Twee verschillen tussen soaps en romans zijn evident. Bij een roman is aan het begin het einde al in zicht, maar televisie is niet of nauwelijks bij machte in de gedachtewereld van de personages te treden. Je ziet hen altijd van buiten en leert ze dus kennen door wat ze doen of zeggen. Als ze al in staat zijn tot zelfreflectie zullen ze die expliciet onder woorden moeten brengen en dan weet je als kijker nog niet of wat ze zeggen wel betrouwbaar is. In romans is die mogelijkheid er uiteraard wel en als een schrijver zijn werk slim doet kan hij een discrepantie scheppen tussen de onsympathieke daden van zijn personage en wat deze daar over denkt.

De eerste bladzijde van *Bor*, de eerste roman van Joris Moens, geeft daar een goede demonstratie van:

> Vandaag hebben we een paar Mormonen in elkaar geslagen. Ze hadden de koppen van kinderverkrachters. Oké, het deugt niet, maar zulke lui plaatsen zich met hun doodgraversuiterlijk zo buiten het gewone leven dat ze eenvoudigweg confrontatie uitlokken. [...] Dat doet maar alsof de wereld een en al heerlijkheid is, zelfs als de omgeving uit een verlaten metrostation bestaat en de reis richting Gein gaat. Zo'n kale betonbunker waar het tocht om elke hoek. Waar elke doodsschreeuw driemaal nagalmt voor hij uitsterft. [...] Dick ging vanmiddag echt te ver. De andere Mormoon mepte hij met een roei zijn voortanden door onder-en bovenlip. Daar ben ik dus tegen. Tanden vind ik een gevoelig punt. Ze groeien niet meer aan. Het is blijvend letsel. Dat is niet nodig. Dat heb ik hem later eventjes heel duidelijk gemaakt.

De truc bestaat eruit dat de schrijver je via Bor dreigt te beïnvloeden door de beschrijving van zijn abjecte gedrag onmiddellijk te combineren met een vorm van moreel besef: het deugt niet en te ver gaan mag ook niet. Met zo'n treurig stemmende beschrijving van een metrostation kun je het ook wel eens zijn en voor je het weet zit je beamend te knikken bij zijn ‘Dat is niet nodig’, alsof de rest van het pak slaag wel ‘nodig’ was.

Bor is een middelbare scholier. Van zijn halfcriminele gedrag, hoewel vaak humoristisch beschreven, moet eenieder zo ver mogelijk afstand nemen. Bor is echter intelligent genoeg om zijn levenshouding helder en ironisch te verklaren. Precies die intelligentie maakt hem thuis, op school en voor zijn ‘vrienden’ tot een buitenbeentje. Bor doorziet zijn omgeving, althans voorzover het om de karakterisering daarvan gaat: ‘Peter en Daphne komen zo vertellen hoe het concert is geweest.’ [...] ‘Ze vonden het prachtig natuurlijk,’ zeg ik. ‘Wat zullen ze anders zeggen? Die kaartjes zijn te duur om het lelijk te vinden.’

Door de scherpe, spottende typeringen van het milieu waaruit de hoofdpersoon voortkomt en doordat de schrijver zo nu en dan een grein moreel besef laat doorschemeren (‘Straks gaat hij werkelijk nog de verkeerde, ik bedoel goede kant op,’ denkt hij op zeker moment) wordt de indruk gewekt dat Bor niet helemaal ‘slecht’ is (‘Ik neem de kleine mee naar de snack op de hoek en koop een waterijsje voor haar en mezelf.’). Als aan het eind van het verhaal zonneklaar blijkt dat hij door zijn ‘vrienden’ definitief buitengesloten is en je als lezerweet dat de poging totverkrachting waar hij van beschuldigd wordt op een misverstand berust, ben je hem niet zo zeer sympathiek gaan vinden, maar is wel een soort begrip ontstaan. Wellicht is dit de verwarring die Moens c.s. voor ogen stond. Misschien zou je de schrijver zelfs kunnen aanwrijven dat hij de lezer nog te veel spaart door Bor dat intelligente vermogen tot bespiegelen toe te schrijven en hem door zijn verbale vernuft buiten en boven zijn milieu te plaatsen. Want het is wel duidelijk: het feitelijke conflict in de roman is dat tussen Bor en zijn leefklimaat en je kunt je er als lezer (te?) gemakkelijk mee vereenzelvigen *dat* hij zich verzet, terwijl je het oneens bent met *hoe* hij dat doet.

Moens' tweede roman, *Zondagskind*, begint even grof en schijnbaar cynisch als zijn eerste, maar de eerste zin laat al meteen zien dat het bereik groter moet zijn dan de beschrijving van een begrensd milieu: ‘Een mens is een zak met organen, en zijn functioneren kun je uitdrukken in een handvol getallen.’ *Ecce homo*, maar het aplomb en de zekerheid die deze zin kenmerken, blijken medisch gezien wel waar, maar psychologisch niet. Moens vertelt op grimmig-humoristische toon twee handig verbonden verhalen, respectievelijk over een slopende weekenddienst en over een liefde, waarin zijn hoofdpersoon, een artsassistent, vertwijfeld op zoek blijkt naar een levenshouding. De artsenij toont de hoofdpersoon de betrekkelijkheid van veel uit een mensenleven, en in de loop van de twee verhalen wordt steeds duidelijker dat hij in het nauw zit tussen twee keuzes: ‘doen’ of ‘zijn’. Het slot van de roman doet sterk denken aan een *cliffhanger*, want het is beslist niet duidelijk of hij nog tot een keuze komt: ‘Hier sta ik, naakt en ongeketend, voor de loodzware opgave opgetogen in de vrijheid te staan.’ En dat is begrijpelijk, want de ene keuze maken, betekent de andere mogelijkheid uitsluiten. Niet voor niets vertoont het omslag de tekening van *een uiterst zeldzame baringscomplicatie bij meerlingen, de verhaking: het hoofd van het kind in hoofdligging verhindert de geboorte van het bijna geboren kind in stuitligging. Bij een eenmaal opgetreden verhaking kan vaak alleen onthoofding van het al bijna geboren kind het leven van het tweede kind redden*. Je zou als lezer door zinnen zoals die eerste en door de agressieve toon geneigd kunnen zijn het boek als cynisch te beschouwen, maar net als in *Bor* schemert ‘de andere kant’ steeds door het verhaal: ‘Er bestaan zoveel dingen in de wereld en tegelijkertijd zijn er maar zo weinig zaken werkelijk de moeite waard om weet van te hebben.’ Maar hoe vind je die, door slechts ‘te zijn’ of door ‘te doen’? De roman geeft geen

antwoord en de moraal is dat de lezer zijn eigen opvattingen en keuzes maar moet toetsen aan het verhaal dat met die liefdesgeschiedenis, het doktersmilieu, overspel, vriendschap en de handig afgebroken en in elkaar gevlochten verhaallijnen sterk aan een soap doet denken en dat, evenals de meeste soaps, het morele oordeel uiteindelijk bij de lezer laat.

Een lege, kille wereld

Ook de boeken van Arjan Witte doen op verschillende manieren aan soaps denken. Hoewel ze min of meer een centrale figuur kennen - *outsiders*, net als Bor - draaien ze allebei voor een groot deel om de beschrijving van een milieu. In *Rode zeep* gaat het om een groep verveelde jongeren in een arbeidersbuurt van Utrecht; *Huurder* beschrijft de relaties binnen een *marketing*-bedrijf.

Door beide romans loopt een erg magere verhaaldraad. In de eerste draait het om een diefstal van drank uit een sportschool, in de tweede is Claudio op zoek naar zijn broer, een junk - een zoektocht die wordt doorsneden door een liefdesverhouding met Coby die ook door haar baas begeerd wordt. Helaas werkt het uitrekken en uitstellen van de plotjes, zoals dat bij soaps gebruikelijk is, niet erg spanningverwekkend. Als het de eerste plicht van een schrijver is de lezer de bladzijde te laten omslaan dan voldoet Witte daar maar moeizaam aan. Blijkbaar gaat het hem om iets anders. Witte besteedt in beide boeken veel aandacht aan ruis, nutteloze informatie, althans nutteloos voor de voortgang van het verhaal.

> Bob pakt het pakje DRUM over en begint te draaien. Hij snuift door zijn neus en zegt: ‘Ach...’ Daarna zet hij de sigaret tussen lippen, buigt zich naar het vuurtje en inhaleert diep. Hij buigt zich achterover. Colebrant draait zelf een sigaret, likt vloeipapier langs de plakrand dicht en opent opnieuw zijn aansteker. Een dansende vlam. Toon Colebrant komt naast Bob staan. Hij wrijft in zijn nek. ‘Een buitenlandse overname, dat is niet best...’

Dat Witte dit met opzet doet, blijkt vooral uit *Huurder*. de in de tekst vetgedrukte woorden zijn een selectie uit de meest gebruikte woorden, mediabreed; daarbij heeft de auteur merknamen steevast in kapitaal laten zetten. Woorden als GENERAL DYNAMICS, CITROËN, AUDIOSONIC, **walkman, dashboard, cassettedeck, LED** vragen zodoende onevenredig veel aandacht. Het lijkt een beetje op het effect waar ik mij bij het kijken naar sommige soaps wel eens op betrap wanneer de acteerprestaties van een zodanige kwaliteit zijn, of het decor zo hevig vanbordkarton is, dat ik me van de weeromstuit daarop blind staar en het verhaal totaal niet meer volg.

Ik waag een interpretatie. Blijkbaar beoogt Witte te laten zien hoezeer ruis ons afleidt van waar het werkelijk om gaat. Het lukt Claudio dan ook niet veel greep op zijn situatie en zijn broer te krijgen. Tezamen met de halfzachte, alleen voor ingewijden begrijpelijke dialogen en de weerbarstige stijl kan dit misschien een poging zijn de vorm en de inhoud op elkaar af te stemmen. Als verbeelding van een emotioneel kille, lege, en materieel te volle wereld volstaat ditwel, maar daarmee gaat wel voor de romans een beetje gelden wat één van de personages zegt over jazz: ‘Duizend noten worden verspild voor die ene treffer.’

Een vleugje moraal

Snoer, het ‘ontstellend’ debuut van Saskia van Rijnswou, is uit het recente literatuuraanbod waarschijnlijk het boek met het hoogste soapgehalte. Er is geen duidelijke hoofdpersoon, waardoor het volle licht valt op het milieu - de verschrikkingen van het woonerf.

Net als in soaps gebruikelijk is, besteedt Van Reinswou weinig aandacht aan beschouwing en brengt ze de kern terug tot veel dialoog en handeling. Ze doet dat effectief en ook wat betreft de opbouw heeft ze de touwtjes goed in handen. De

alwetende vertelster blijft zelf geheel buiten het verhaal en presenteert telkens een stuk van één van de verhaallijnen, breekt die weer af en gaat aan een ander stukverder. Uiteindelijk ziet ze kans een groot aantal verhaallijnen met elkaar te laten samenkomen in één ontluisterende ontknoping. Daarnaast heeft ze kans gezien het verhaal qua toon zorgvuldig op te bouwen. In aanvang heerst er nog een afstand scheppende toon van ironie, maar gaandeweg worden zowel thematiek als toon harder en grimmiger.

De schrijfster neemt nergens expliciet afstand van het amorele gedrag van de personages die zich schuldig maken aan zaken als het houden van een barbecue, overspel, onverschillig en egoïstisch gedrag, verkrachting en uiteindelijk zelfs lustmoord, maar als je goed leest, lijkt toch zichtbaar te worden dat ze zich wil distantiëren of op zijn minst, via de personages, in de richting van haar 'bedoeling' wil wijzen.

Zo staat op bladzijde 38 deze dialoog:

> 'Nou ja, als ik dat filmscript lees en zie hoe gewelddadig het is. Dat moet toch ergens vandaan komen,' zei ze stuurs.
> 'Dank je wel! Dus omdat ik een gewelddadig verhaal vertel ben ik maar meteen een hufter,' Maarten werd fel, ging in de verdediging. 'Denk maar niet dat al die politiek correcte filmers zo braaf zijn in werkelijkheid. Bovendien is mijn film niet eens zo

> verschrikkelijk politiek incorrect. Heb je *A Clockwork Orange* van Stanley Kubrick, of de vijfde *Dekalog* van Kieslowski wel eens gezien?'
> 'Tuurlijk. Het spijt me, zo bedoelde ik het ook helemaal niet.' Ze bond in.
>
> 'Ik vind het anders wel behoorlijk lullig van je dat je mijn integriteit zo in twijfel trekt.'

Elders in het verhaal komt ene Kiko voor die achter het schrijfstertje Lutijne Divendal aanloopt, want hij denkt dat ze 'beroemd' is. Hij verbaast zich constant over haar gedragingen, omdat die zo afwijken van het gedrag van de door haar beschreven personages. Weer wat later komen Olka en Maarten nog eens terug:

> Olka dacht na over wat Maarten had gezegd. 'Gek hé, ik heb het idee dat we allemaal op de terugweg zitten. Het lijkt of we minder en minder snappen wat goed en kwaad betekent, of we dat niet meer zo belangrijk vinden,' begon ze verward uit te leggen.
> 'Goed en kwaad als tegenstelling verdwijnt, bedoel je?'
> Olka weifelde. 'Misschien wel. Of nee, ik zie het meer als een soort omkering. We vinden tegenwoordig dat iemand al de elektrische stoel verdient als hij zijn hond op de stoep laat poepen, maar we halen onze schouders op over dingen die veel en veel afschuwelijker zijn. [...] We hebben de neiging de etiketjes met goed en slecht maar lukraak ergens op te plakken, net hoe het ons uitkomt. En waardoor dat komt? Onverschilligheid?'

Van Rijnswou combineert de zaken hier handig: het vleugje moraal zit er via de personages in op een manier die het haar mogelijk maakt hen tegelijkertijd te typeren. Olka heeft een te groot geweten waardoor ze het type van het gevoelige slachtoffer wordt, en het is bepaald geen toeval dat ze juist de schijnheilige, egoistische Maarten de verontwaardiging over de twijfel aan zijn integriteit in de mond legt. Ook het einde kent wel enige politieke correctheid. Sharam, een Iraniër, mishandelt Olka die met hem getrouwd is om hem aan een verblijfsvergunning te helpen. In de loop van het verhaal krijgt hij een tragische levensgeschiedenis mee die voor dat gedrag een verklaring moet bieden. Het is juist deze Sharam die met veel risico's voor zijn eigen hachje aan het eind van het verhaal een daad van barmhartigheid pleegt. Hoe ironisch, sarcastisch en cynisch ook - er gloort nog een sprankje hoop, lijkt het verhaal te willen zeggen.

Harder, cynischer, sneller en grappiger

Paul Mennes' tweede boek héét *Soap* en in zijn eerste, *Tox*, komt soap voor:

> Verder is mijn draagster een hardcore soap-opera junk. Vooral *Zonen en Dochters*, de dagelijkse darmspoeling die onze nationale televisiezender vlak voor het journaal op de wereld loslaat, kan haar goedkeuring wegdragen. Ze heeft nog geen enkele aflevering gemist. Eén keer heb ik

> er samen met haar naar gekeken. Ik vond het even vermakelijk als wachten op het resultaat van je HIV-test, maar dan veel minder spannend.
> Hoewel ze *Zonen en Dochters* al zes miljoen keer gezien heeft, slaagt ze er maar niet in de naam van het programma te onthouden. Op maandag installeert ze zich behaaglijk voor de tv om naar 'Vaders en Moeders' te kijken en de dag erna mompelt ze als haar oog tij dens het afwassen op de keukenklok valt dat het bijna tijd is voor 'Broers en Zusters'. Of 'Nonkels en Tantes' of 'Neven en Nichten'. In een bijzonder geïnspireerd moment heeft ze ooit eens het vrij Nonkel Bobiaanse 'Jongens en Meisjes' uit haar mouw geschud.

Aan dit citaat is wel af te lezen dat Orf, de ik-figuur, een leeftijds- en verhevigde soortgenoot van Bor is. Ook voor zijn cynische gedrag ('Ik ben een walgelijke geest in een weerzinwekkend lichaam') is een oorzaak te vinden in zijn afkomst ('Koude vaders slaan diepe wonden'), ook voor hem geldt dat hij het leven nogal eens vanaf een meta-standpunt waarneemt en intelligent genoeg is om dat te beseffen en te verwoorden en ook voor hem geldt dat hij daar agressief van wordt. Wat hem nihilistischer maakt dan Bor is zijn instinct tot totale relativering waardoor hij elk gevoel voor verhouding kwijt lijkt te zijn ('even vermakelijk

als wachten op het resultaat van je HIV-test') en bijna alles waardeloos wordt. Hij beschrijft de dood als 'benijdenswaardig dicht bij deverlossing' en zegt:'Ikben niet zo aan mijn lichaam gehecht.' Orf is, in een wereld die hem totaal vervreemd voorkomt (leesvoor inzicht daarin over zijn rondje tv-zappen op bladzijde 68 en je beaamt vanzelf de absurditeit van onze tv-programma's), constant op zoek naar prikkels die steeds buitenissiger moeten zijn, maar maakt een steeds wanhopiger indruk, terwijl er ergens in hem, uit een onverklaarbare bron, een enorme vitaliteit heerst die hem, althans in taal, overeind houdt zonder overigens ook maar ergens in te geloven.

Mennes' tweede boek heet weliswaar *Soap* en bevat wel enige soap-elementen. Zo worden vooral het milieu, de familie, de 'vrienden' en kennissen van de hoofdpersoon David getekend. Toch zou ik het boek een van de *soapwatchers* uit mijn dagelijkse omgeving niet zo snel aanbevelen. Het voldoet namelijk bepaald niet aan Davids eigen ervaringen met soaps: 'David vindt televisie geweldig omdat het allemaal zo spannend is en toch altijd goed afloopt.' De flaptekst belooft dat het boek 'harder, cynischer, sneller en grappiger' is dan Mennes' eersteling. Allemaal waar, behalve dat laatste, want dat hangt er nogal van af wat je grappig vindt.

Een tv-soap blaast vaak kleine affaires op tot enorme, vaak lang voortdurende aangelegenheden en rekt op die manier het verhaal op. Mennes doet in *Soap* het omgekeerde. Mishandeling, onderdrukking, onverschilligheid, grenzeloos egoïsme, verkrachting en lustmoord trekken in een verbijsterende vrijblijvendheid en zonder merkbare consequenties voorbij. Als een refrein klinkt steeds: 'Whatever' en: 'Het maakt geen verschil.' Het gevolg is de ongelooflijke afstomping en vervlakking die plaats moet vinden in een decadente maatschappij waarin alles *entertainment* is. Wanneer ik op bladzijde 96 een stuk lees over een 'aids-Barbie' ben ik me nog wel bewust van het groteske, maar het werkt nauwelijks nog door, omdat eerder de verhoudingen al zo scheef zijn getrokken dat een normaal waardepatroon totaal niet meer functioneert. Wanneer een oudere mannelijke hoer Brendan aan zijn gerief heeft geholpen, trapt Brendan hem in elkaar, *omdat hij hem door zijn haar probeert te woelen*. In *Soap* krijgt Olka alsnog haar gelijk.

Mijn afschuw gold nog niet eens zo zeer het ontbreken van enig afgrijzen, iets van verontwaardiging of een graadje van moreel besef, maar eerder dat ik door de groteske (dat is wat anders dan 'grappige'!) manier waarop het amorele ging rondzingen automatisch 'op afstand ging zitten'. Bij het lezen ben ik geneigd de dingen voor me te zien, 'alsof het een film is', maar op een gegeven moment 'zag' ik niets meer, las alleen nog woorden, zinnen. Blijkbaar gaat Mennes door waar ik niet meer wil zien en dat is op zich al de moeite waard om over na te denken. Bij het hoofdstuk 'Voodoo' waarin Brendan Vanderplasse zijn hond en zichzelf op gruwelijke wijze ombrengt - wat gepresenteerd wordt als een videospelletje - haak ik af, omdat ik weiger aan die relativering van het leven 'mee te doen', omdat het mij allemaal nog wel kan schelen. Niks *whatever*!

Kees 't Hart 'Kees 't Hart?' ja, Kees 't Hart

Het zal de goede verstaander duidelijk zijn waarom ik het standpunt van Paul Mennes nadrukkelijk buiten beschouwing laat. Rob Schouten zegt over het hedendaagse proza: ‘Opmerkelijk genoeg proef je een soort verhulde kritiek, misschien zelfs een nieuw moralisme in veel van deze geschriften, moralisme dat gevoed wordt door het gevoel in het nauw te zitten. Het gaat dan misschien op een onorthodoxe manier maar de geventileerde onvrede met het bestaan heeft wel degelijk ethische kantjes.’ Ik ben het met hem eens, desondanks twijfel ik enigermate. Dat nieuwe moralisme - is dat geen zichzelf vervullende verwachting? Wat je wilt zien, zie je. Het feit dat personages in het nauw zitten, dat ik hun wanhoop zie, zegt nog niets over de intenties van de auteur. Maar die hoef ik dan ook helemaal niet te kennen. Wat Paul Mennes er privé voor gewoontes en opvattingen op na houdt, weet ik niet en hoef ik niet te weten. Ik heb te maken met zijn kunst en die is allesbehalve onschuldig of waardevrij, hoe hevig Mennes dat misschien ook zou willen. Wanneer de schrijver het bestaande waardesysteem schoffeert, zich amoreel opstelt, - dan pas *schept* hij waarden, niet die van of voor hemzelf, maar die van mij, de lezer. Juist het ontbreken van een moreel standpunt roept mijn ethische

reactie op en mogelijk heeft dit meer effect dan wanneer de schrijver die moraal al formuleert.

Kees 't Hart citeerde in een lezing onder de titel ‘Als een lichte verplaatsing van lucht’, over filosofie en literatuur, in dit verband de filosoof Rorty. Deze publiceerde in 1989 *Contigency, irony and solidarity* waarin hij pleit voor een grotere rol van ‘literatuur’ in het filosofisch debat over de moraal. Goede literatuur maakt het mogelijk ons te verplaatsen in de vele vormen van ‘wreedheid’ en van de slachtoffers daarvan, meent hij. Goede literatuur kan ons helpen minder wreed te zijn door onze gevoeligheid voor het ondergaan van wreedheid te vergroten en tegelijkerijd kan zij ons helpen ‘autonoom’ te worden. Rorty zoekt in *Lolita* naar ‘een draad moraal’ die te vinden moet zijn in ‘de zenuwen van de roman, de geheime plekken, de net niet waarneembare coördinaten’ - ook bij een schrijver als Nabokov die elke moraal in zijn werk ontkent. Als hij die draad gevonden heeft, komt Rorty tot deze conclusie: ‘Het is waarschijnlijker dat we de vreugde en het lijden van iemand opmerken als onze aandacht erop gevestigd wordt door de verrassende onverschilligheid van een ander.’

Moet de schrijver zich hier nu iets van aantrekken? Misschien wel, omdat juist hij zich de plaats van die geheime coördinaten niet bewust moet willen zijn. De schrijver is vrij en laat de wereld zien zoals die was, is, of zou kunnen zijn en de lezer die om een moreel standpunt verlegen zit, moet dat - zich eventueel spiegelend aan de romanwereld - zelf vinden. Vraagt hij dat standpunt aan de schrijver, dan wil hij geen roman, maar een pamflet, dan wil hij geen schrijver, maar een schoolmeester die hem vertelt hoe het was, is, of zou *moeten* zijn. Goed beschouwd geeft hij daarmee zijn eigen vrijheid op, vraagt hij om de dood van de schrijver en van zijn eigen zintuigen. Kees 't Hart heeft dat goed ingezien: ‘En tussen de leugens en vergissingen van romanpersonages, tussen hun verdringingen en onoprechtheden, zweeft altijd, of je nu wilt of niet, onopgemerkt als een lichte verplaatsing van lucht bij een liefdesverklaring, als een vallende ster die al verdampt lijkt voordat je hem hebt gezien, onzichtbaar, een glinstering in de duisternis, een verzwegen waarheid, voor mijn part een moraal, alleen waar te nemen op plaatsen waarbij het er niet om lijkt te gaan, toevallige versprekingen, onbenullige beschrijvingen waarvan het belang ook bij schrijvers onbekend moet blijven. Lezers zouden zich deze sporen, waarvan het bestaan bij schrijvers onbekend dient te zijn, te binnen moeten brengen, ze moeten kunnen voelen, betasten en inademen. Wie ze als schrijver kent, ze zelf ziet, wie zijn “waarheid” zelf herkent, is als schrijver reddeloos verloren omdat hij op voorhand meer en beter weet dan wat zijn lezers weten. Omdat hij of zij dan een “autoriteit” geworden is.’

Literatuur

J oris Moens, *Bor*. Amsterdam, 1993, De Bezige Bij; *Zondagskind*. Amsterdam, 1 995, De Bezige Bij.

A rjan Witte, *Rode zeep*. Amsterdam, 1995, In de Knipscheer; *Huurder*. Amsterdam, 1996, In de Knipscheer.

S askia van Rijnswou, *Snoer*. Amsterdam, 1996, De Arbeiderspers.

Paul Mennes, *Tox*. Amsterdam/Antwerpen, 1994, Nijgh & Van Ditmar/Dedalus; *Soap*. Amsterdam/Antwerpen, 1995, Nijgh & Van Ditmar/Dedalus.
Kees 't Hart, ‘Als een lichte verplaatsing van lucht’. In: *Denkende schrijvers, over filosofie en literatuur*. Utrecht, 1997, Bijleveld.
Rob Schouten, ‘Niet voor ouders, mandarijnen en andere sufbubbels’. In: Ons Erfdeel, 40e jrg., 1997, nr. 1.
Rob van Erkelens, Ronald Giphart, Joris Moens, ‘Engagement was vooral gezellig’. In: NRC Handelsblad, 24-6-1994.
Arnon Grunberg, ‘Waarom ik de menselijke soort wil schaden’. In: NRC Handelsblad, 19-7-1996; ‘Bij een roman telt alleen het resultaat’, in: NRC Handelsblad, 28-6-1997.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende literaire tijdschriften.

Joris van Groningen
'James Joyce is dood, meneer Guggenheimer'
Amis en Brusselmans in de wereld van film en tv

In zijn roman *Money* (1984) geeft Martin Amis een tumultueus beeld van de jaren tachtig, een tijdperk van overspannen consumptie en mateloze hebzucht. Hoofdrolspeler is John Self, een Engelse reclameman die als regisseur met spraakmakende *commercials* naam heeft gemaakt en nu toe is aan het grote werk: het maken van een avondvullende speelfilm. Zijn belevenissen betreffen de voorbereidingvan dit project, waartoe hij voortdurend heen en weer reist tussen Londen en New York voor overleg met zijn financiers annex producenten, acteurs en de diverse schrijvers die aan het script worden gezet. De film moet *Goed geld* of *Kwaad geld* gaan heten - uiteindelijk blijkt de laatste titel relevant: John Self volgt het ondergangsscenario dat de zichzelf als auteur opvoerende Amis - tegen veel geld uiteraard - voor hem in elkaar draait. Verblind door hebzucht financiert John Self zijn eigen debacle. Hij is bij uitstek de exponent van de lege door geld en hebzucht verteerde amusementswereld, de omhooggevallen proleet *extra-ordinaire*, een straatvechter, constant in conflict met zijn omgeving, een weerzinwekkende en laaghartige figuur zonder smaak of stijl, verslaafd aan geld, drank en drugs en met een voorkeur voor geweld en pornografie. Zijn vriendin betaalt hij astronomische bedragen om met hem naar bed te gaan. Maar dronken en stoned als hij voortdurend is, heeft hij niettemin een uiterst vileine en indringende kijk op zichzelf en de moderne samenleving. Zijn benadering is onorthodox: hij kijkt van de onderkant tegen de wereld aan.

Amis schreef met *Money* een moderne schelmenroman zonder weerga, met messcherp taalgebruik dat in de vertaling van Guido Göluke meer dan voortreffelijk wordt weergegeven. Mooi voorbeeld van een picareske scène levert een fragment dat zich afspeelt in een prijzig restaurant waar John Self met collega's van zijn reclamebureau gaat lunchen. Nadat eerst een belegen echtpaar van zijn tafel is verjaagd, ontvouwt zich een spektakelstuk:

> Maar nu begint de pret pas goed. Terry gooit met brood naar me en Nigel doet op de vloer zijn hondenummer en snuffelt aan Trudy's kousen. Ik zie het echtpaar van middelbare leeftijd aan het volgende tafeltje iets terugwijken en het hoofd over hun eten buigen. Terwijl zij ineenduiken, trakteer ik Terry op een flinke straal uit de champagnefles en val ik Keith Carburton bij voor een paar refreinen van 'De Wereldcup'. Nee, aan de rest van de maaltijd zullen die twee niet veel plezier beleven, vrees ik. Het moet voor mensen als zij heel fijn zijn geweest in restaurants als dit vóór mensen als wij hier ook gingen komen. Maar wij gaan niet meer weg. Probeer ons maar eens weg te krijgen... Daar komen de menu's, uitgereikt als examenopgaven, we aarzelen en zijn een poosje stil terwijl we ons fronsend en murmulend over de vreemde letters buigen.

Hoe schaamteloos en zelfgenoegzaam deze figuur ook is en hoezeer ook binnen zijn optiek het bestaan tot geld kan worden teruggebracht, toch beseft hij, zoals blijkt uit de laatste regel van het citaat, dat hij machteloos staat tegenover de immateriële

kanten van de cultuur, in het bijzonder waar het op zoiets als interesse, kennis of respect aankomt. Lezen kan hij nauwelijks opbrengen, en hij beseft niet dat hij voor joker wordt gezet wanneer hij van zijn intellectualistische vriendin Martina Twain het beginnersboek *De boerderij der dieren* cadeau krijgt. Dat begint hem pas enigszins te dagen op het moment dat ze naar zijn mening vraagt en hem hartelijk uitlacht om zijn interpretatie.

Bedrijfsongeval

Het verhaal van Amis behoort tot de satire of groteske waarbij de werkelijkheid tot absurde proporties

wordt uitvergroot. Wat Amis met het genre doet, is van dezelfde orde als wat Quintin Tarantino veel later met de misdaadfilm heeft gedaan in *Pulp Fiction* (1994). Tarantino blaast het verhaal dat zich afspeelt in het platvloerse criminele milieu op tot een zwarte komedie en laat daarbij de conventies ver achter zich door overdrijving. Net als Tarantino geeft ook Amis het geweld een bizarre, buitenproportionele lading, een omweg die misschien noodzakelijk is om tot het afgestompte brein van de kijker door te dringen en hem te tonen hoezeer hij gemakzuchtig in het geweld zwelgt. Tarantino blaast het geweld op door - bijvoorbeeld - het afschieten van een hoofd af te doen als een bedrijfsongeval, een lastig maar niet onoverkomelijk en zelfs uiterst efficiënt op te lossen probleem. Waar in andere films dergelijke problemen niet eens bestaan, daar roept Tarantino voor dit soort akkevietjes zelfs een speciale eenheid (geleid door Harvey Keitel) in het leven. Door deze absurde scène over het opruimen van de stoffelijke resten tot in alle details uit te werken, met name door te benadrukken dat het om een schoonmaakactie gaat, geeft Tarantino vooral een visie op de manier waarop geweld wordt geconsumeerd. Amis doet in zekere zin hetzelfde, maar veel pijnlijker en schrijnender, met de komische of in elk geval komisch bedoelde beschrijving van een verkrachting. Wanneer Selina niet meer bereid is om met hem naar bed te gaan, ook niet voor tien mille, probeert John Self haar te verkrachten. Bij zijn eerste poging krijgt hij er ongenadig van langs:

> Toen probeerde ik haar nog eens te verkrachten. In termen van pure techniek, pure verkrachtingsmethodiek, was mijn tweede poging beslist een verbetering. Van een andere klasse eigenlijk. Ditmaal besprong ik haar van achteren in een kronkelende wroetende uitval. Het verrassingselement speelde nu een centralere rol, want Selina lag op dat ogenblik vast te slapen. Verrasbaarder kun je haast niet zijn. Ik had lering getrokken uit mijn ervaringen van die avond en ging verkrachtingsvaardig te werk: ik legde haar lichaam plat en wrikte haar benen met de mijne uit elkaar in een omgekeerde tangbeweging. Het werkte. Geweldig, zei ik tegen mezelf. Fantastisch. Het enige wat ik nu nog nodig heb is een stijve... Selina klauwde met haar vrije hand in mijn zij en gaf zo nu en dan een knetterende ruk aan mijn kuif. Dat kan ik wel hebben, dacht ik. Het heeft een anti-erotisch effect, dat wel, maar het doet ook niet erge pijn. Wat nu echter. Selina maakte zelf een eind aan de impasse. Ze vond plotseling haar slagbereik en gaf me een kolossale dreun op mijn wang met haar tot een beitel toegespitste elleboog - diep in de noordwestkant, waar die wrakkige kies nog altijd huist, nog altijd uithangt. Deze keer ging ik nog harder tegen de vlakte.

Natuurlijk valt over het humoristische en morele gehalte van deze passage te discussiëren, en ongetwijfeld is dat ook de bedoeling geweest van Amis. Hij snijdt een thema aan dat zelden of nooit in de literatuur wordt behandeld, zeker niet vanuit het perspectief van de dader - en al helemaal niet in de gestileerde vorm van een komische scène. Het fragment lijkt dan ook vooral daar over te gaan, over de beschrijving - ‘hoe schrijf ik over een onacceptabel verschijnsel als verkrachting,’ moet Amis zich hebben afgevraagd. En het antwoord luidde: ‘alleen op onacceptabele

wijze'. Hoe dan ook, waarschijnlijk is nooit eerder een dermate stuitende en schunnige figuur als John Self in een roman aan het woord gelaten.

Kunst op de korrel

Inmiddels hebben zowel het gewetenloos personage als het crimineel milieu flink opgang gemaakt, in de eerste plaats natuurlijk, met de enorme commercialisering, in de media zelf en in de tweede plaats, bij wijze van reactie, ook in de literatuur - de Nederlandse en Vlaamse niet uitgezonderd. De kunstenaars die Joost Zwagerman opvoert in *Gimmick!* (1989) vertonen in hun verslaving aan geld, drugs en pornografie, in de doortrapte zucht naar succes en in hun geborneerde levensstijl waarin kunst uitsluitend een financiële en decoratieve functie vervult, duidelijk trekken van John Self. Dicht in de buurt van Self blijft ook Herman Brusselmans met Guggenheimer, de hoofdpersoon van het tweeluik *De terugkeer van Bonanza* (1995) en *Guggenheimer wast witter* (1996). Beide romans vormen in zekere zin een pendant van *Geld*. Waar Amis beschrijft hoe zijn personage door diens producent

te grazen wordt genomen, daar werpt Brusselmans juist het zoeklicht op deze almachtige, op de achtergrond opererende figuur. In het vervolgdeel verovert deze Guggenheimer zelfs de reclamewereld, de branche waar de protagonistvan Amis was uitgestapt. Het zou natuurlijk toeval kunnen zijn, maar Brusselmans schreef eerder al eens een pendantboek. In *De man die werk vond* (1985), dat zich geheel op een kantoor afspeelt, beschrijft hij precies de tijd die Gerard Reve in *De Avonden* (1947) buiten beschouwing laat. Maar ook los van deze overwegingen biedt het tweeluik van Brusselmans, al was het maar vanwege het milieu dat als decor dient, voldoende aanknopingspunten met de roman van Amis. Guggenheimer is een onafhankelijke televisieproducent die werkt in opdracht van diverse commerciële televisiestations. In het verhaal beijvert hij zich om een Belgische versie te maken van *Bonanza*, een in de jaren zestig uitermate populaire westernserie. Niet alleen verwezenlijkt hij deze droom, de *remake* wordt ook een enorm succes. Guggenheimer slaagt, geholpen door het kapitaal dat hij aan zijn dementerende vader weet te ontfutselen, waar John Self in de goot belandt. Niemand werkt hem in de uitvoering van zijn plannen tegen, niets staat zijn succes in de weg. Wel moet hij een politicus chanteren om het geld van zijn vader nog tijdens diens leven te erven, dient hij onbenullige scriptschrijvers onder handen te nemen, acteurs te ronselen en zich de minnaars van zijn ex-vrouw van het lijf zien te houden. Een van zijn grootste, geregeld terugkerende zorgen is het vinden van parkeerruimte voor zijn bolide. Anders dan *Geld* is *De terugkeer van Bonanza* geen schelmenroman, maar een hilarische zedenschets van een milieu waarin hersenloze idioten het verst komen - een levensechte beschrijving dus van de manier waarop het bij de commerciële televisie toegaat. Leunt de satire van Amis nog deels op het bestaan van culture normen en waarden, bij Brusselmans is daar hoegenaamd geen sprake van. Het ridiculiseren van de massacultuur is bij hem gelegen in de hardnekkige ontkenning dat daarbuiten überhaupt leven mogelijk is. Hoogwaardige kunst neemt hij flink op de korrel. Zo vraagt Guggenheimer aan zijn secretaresse Debbie welk boek ze ‘nu weer’ aan het lezen is:

> ‘Nog steeds hetzelfde als gisteren,’ zei ze, ‘*Ulysses* van James Joyce.’
> ‘Is dat wat? Zit er een tv-serie in? Bel die Joyce anders n's op.’
> ‘James Joyce is dood, meneer Guggenheimer.’ ‘De klootzak.’

Ook in *Geld* wordt met enige regelmaat over literatuur gesproken. De volgende overwegingen van John Self doen wat vermakelijke onwetendheid betreft niet onder voor die van Guggenheimer. Een van zijn acteurs, Lorne, wil een poëtische invulling geven aan zijn rol, maar wat hij daarover te melden heeft, is duidelijk niet aan de regisseur besteed:

> Hij praatte een poosje over een dichter die Rimbo heette. Ik nam aan dat Rimbo een van onze vrienden uit de ontwikkelingslanden was, zoals Fenton Akimbo. Toen zei Lorne iets waardoor ik Rimbo half en half identificeerde als een Fransman. Stomme lul, dacht ik, het is Rambot, of Rambeau. Rambeau had een kameraad of tijdgenoot schijn ik me te herinneren, met net zo'n soort naam als die wijn... Bordeaux, Bardolino. Nee, dat is Italiaans... Ja toch? O Jezus, het is zo uitputtend niets te weten. Het is zo

vermoeiend, het werkt op je zenuwen. Het is echt slopend, dat niets weten. Je krijgt een komedie voorgeschoteld en je begrijpt geen van de grappen.

Camp

Hoewel John Self meer dan Guggenheimer van zelfkennis getuigt, laten beide citaten zien dat Amis en Brusselmans op vergelijkbaar dubbelzinnige wijze van de massacultuur gebruik maken. Beide auteurs beschrijven een wereld waarin succes en geld de enige normen zijn, maar tegelijkertijd nemen ze daar met hun satirische inslag ook afstand van. Vanwege de dubbelzinnige houding ten aanzien van de pulpcultuur kunnen beide auteurs tot de *camp* worden gerekend. Terecht merken Frans Ruiter en Wilbert Smulders in hun studie *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990* (1996) op dat dit verschijnsel, net als popart, is verbonden met de enorme opkomst van de massacultuur na de oorlog. Zou de popart in de jaren

zestig vooral zijn gericht op het doorbreken van het onderscheid tussen kunst en pulp, *camp* beweegt zich daarentegen precies in het grensgebied tussen beide. *Camp* zou daarmee een reactie vormen op de popart uit een behoefte aan differentiatie - juist door het triviale en smakeloze te omarmen en te overdrijven op een manier die strijdig lijkt te zijn met de serieuze intenties van de cultuurindustrie. De flirt met kitsch brengt een ironische distantie met zich mee die aan de producten van de massacultuur vreemd is.

Volgens Ruiter en Smulders zou *camp* een historische component bevatten in de nostalgische knipoog naar het verleden. Met zijn toenadering tot het katholicisme en het koketteren met de benepenheid van de jaren vijftig, juist op een moment dat de kerken leeg liepen en men losbreekt uit de morele verstarring, zou in het bijzonder Gerard Reve een dergelijke dubbelzinnige houding demonstreren. Mij lijkt deze constatering volkomen juist; maar het brengt me tegelijk op de vraag waarin de nostalgische knipoog van schrijvers als Amis en Brusselmans kan zijn gelegen. Kenmerkend voor hun protagonisten is juist een totaal gebrek aan historisch besef. Ze opereren beiden in een tijdsvacuüm waarin het heden, het huidige consumptietijdperk, is verabsoluteerd. Reves kitscherige retrospectief van een decennium waarmee net is afgerekend, lijkt bij de personages van Amis en Brusselmans te zijn vervangen door het onvermogen een andere periode dan het heden te erkennen en daarmee ook geen andere normen en waarden dan die van vraag en aanbod. Hoewel met *Bonanza* natuurlijk aan het verleden wordt gerefereerd, is daaraan geen verlangende terugblik verbonden. Brusselmans gebruikt de westernserie als een metafoor van de televisiewereld, een aanduiding van de eindeloze herhalingen die worden uitgezonden en het gebrek aan oorspronkelijkheid - Guggenheimer heeft het idee om een Belgische versie van *Bonanza* te maken dan ook van zijn vader gepikt en het gaat bij de *remake* om een letterlijke kopie, waarbij de rollen door dubbelgangers van de Amerikaanse acteurs worden vertolkt.

Uit de bovenstaande citaten, waarin aan Joyce, Rimbaud en Baudelaire wordt gerefereerd, kan de lezer opmaken dat tussen kunst en cultuur en de wegwerpwereld van Guggenheimer en John Self een gapend gat ligt, een onoverbrugbare kloof. Laatstgenoemde realiseert zich dan wel wat voor leeghoofd hij is, maar hij beseft niet dat zijn leemte in kennis niet de wijn, maar zijn algemene ontwikkeling betreft. Maar, zoals gezegd, is het voornaamste verschil tussen hem en Guggenheimer gelegen in de rollen die ze spelen. John Self wordt uiteindelijk slachtoffer van zijn grenzeloze inhaligheid, terwijl Guggenheimer zich van een onafhankelijk televisieproducent, dankzij de bewerking van *Bonanza*, opwerkt tot mediamogol - Guggenheimer maakt zelf slachtoffers en weet iedereen voor het realiseren van zijn droomserie aan het werk te zetten. Weliswaar is hem daar veel aan gelegen, maar er staat tegelijkertijd niet veel op het spel. De veelal hilarische verwikkelingen hebben dan ook het vrijblijvende karakter van een soap. En zoals in een echte soap zijn alle optredende personages karikaturen. Brusselmans laat het boek dan ook vooraf gaan door een overzicht van alle voorkomende figuren, als de titelrol van een serie op televisie. En meteen aan het begin van het verhaal maakt hij duidelijk dat de protagonisten soapfiguren persifleren. De openingsscène bestaat uit een onzinnige dialoog tussen Guggenheimer en een collegaproducent over de geruchten rond een nieuw op te richten telvisiestation.

‘Hoe gaat dat nieuwe station heten waar jij directeur van wordt?’
‘Het is nog niet zeker dat ik het word,’ zei de man.
‘Daar moet je je niks van aantrekken,’ vond Guggenheimer. ‘Wie zijn de tegenkandidaten?’
‘Van Dam van DST en De Kudt van OVT.’
‘Van Dam en De Kudt, wel wel. Wie had dat kunnen voorspellen. Hoe heet jij eigenlijk? Kan je geloven dat ik dat vergeten ben.’
‘Bauwens. Theo Bauwens. Ik dacht dat je dat wel wist. We kennen elkaar al jaren.’
[...]
‘Waarom wil jij eigenlijk weg bij MVT?’
‘Omdat ik daar op een schopstoel zit. De kijkcijfers dalen. En omdat ik bij dat nieuwe station meer zou kunnen verdienen.’
‘Voor minder dan het dubbele moet je het niet doen. En dat de kijkcijfers dalen dat verwondert me geen reet. Wat brengt MVT tegenwoordig nog? Bijna niks anders dan intellectuele brol. Laatst zag ik dat jullie een film van Hitchcock hadden. Jezus, een

film van dat dood vet varken. Wie heeft daar wat aan? Geen wonder dat jij daar weg wilt.'
'Ik wil niet weg, om eerlijk te zijn. Het zijn anderen die me weg willen.'

'De klootzakken. Dat zal hun zuur opbreken. Tenzij de kijkcijfers stijgen als jij weg bent. Dan zitten ze weer voor een tijdje gebeiteld. Wie willen ze als je opvolger?'
'Van Dam van DST of De Kudt van OVT.'

Wie precies voor welk station werkt, maakt geen enkel verschil - en ook de betrokken directeuren kan het niet veel schelen. De televisiemakers zijn al even inwisselbaar als de programma's die worden uitgezonden. Wat voor Bauwens, Van Dam of De Kudt geldt, gaat ook voor de andere personages op en voor wat ze doen. Hun gedrag, conversatie en het decor waarin ze optreden - alles is even bespottelijk. Dat Debbie een kenner is van James Joyce doet in het verhaal niet ter zake, behalve dan misschien dat ze het cliché van de domme secretaresse moet weerspreken. Dat ze daarbij volgens hetzelfde cliché met haar baas naar bed gaat, doet daar niets aan af - Brusselmans verwerkt het gegeven tot een komische scène door het van elke romantiek te ontdoen. De seks, die in televisiesoaps omwille van de kijkcijfers nooit mag worden vertoond, komt ruimschoots aan bod in een vorm die een parodie is op de verkrampte wijze waarmee het in series achterwege wordt gelaten.

Running gags

Zoals in een soap wisselen de gebeurtenissen elkaar in hoog tempo en in een eindeloze herhaling van telkens dezelfde elementen af. Maar de ontwikkeling van het plot is in *De terugkeer van Bonanza* vooral opgebouwd uit *running-gags*. Zo zijn daar de nergens toe leidende ontmoetingen van Guggenheimer met zijn ex-vrouw, Ellen, die hem steeds opnieuw om raad vraagt over haar huwelijksperikelen. Na elke scheiding keert zij weer naar haar vorige man of minaar terug. Terugkerend gegeven is ook het geklaag van Guggenheimer over de enorme werkdruk waar hij als televisieproducent onder gebukt gaat, hoewel hij eigenlijk nooit wat uitvoert. Zijn zakelijke besprekingen spelen zich af in restaurants en cafés en deze verlopen volgens hetzelfde onzinnige patroon als de ontmoeting met Theo Bauwens. Een ander terugkerend element, naast het vinden van parkeerplaatsen zo dicht mogelijk in de buurt van zijn bestemming, is het populariseren van de guggenheimer, een wodka met ijs zonder citroen.

Het lukt Guggenheimer uiteindelijk ook de serie van de grond te krijgen, maar dat dient zich aan als het meest loze verhaalmotief. Het vinden van acteurs kost hem, met zijn talent voor parkeren in een stad als Gent, natuurlijk geen enkele moeite: hij loopt ze als vanzelf tegen het lijf en stuk voor stuk zijn het volmaakte dubbelgangers van de acteurs uit het Amerikaanse origineel. En wanneer het hem door milde chantage ook lukt zich meester te maken van zijn vaders fortuin kan hij zijn versie of kopie gaan draaien. Alsof dat niet genoeg is, herenigt Guggenheimer zich weer met Ellen, zolang ze hem maar niet uitlacht en een andere auto neemt. Hij kan tevreden zijn en

dat is hij ook, al vindt hij de vertoonde proefaflevering ‘verschrikkelijke bullshit’. Maar ‘dat kon hem niets schelen: op een keer had hij zich - God kan zich misschien herinneren waarom - voorgenomen om een nieuwe Bonanza te gaan produceren en het was hem gelukt.’

Wat voor Guggenheimers successerie geldt, gaat ook voor Brusselmans zelf op: een goedlopende soap verdient vanzelfsprekend een nieuwe reeks afleveringen. Met min of meer dezelfde ingrediënten schreef Brusselmans dan ook *Guggenheimer wast witter*. Hierin neemt de inmiddels tot mediagigant uitgegroeide held het op zich de top van de reclamebranche te bereiken en daarmee gaat hij opnieuw een uitdaging aan die onvermijdelijk tot succes leidt. Ook deze operatie verloopt voorspoedig dankzij Guggenheimers talent om de mensen uit zijn omgeving gelukkig te maken. Als koppelaar van zeer uiteenlopende karakters weet hij een aantal geluk uitstralende stellen bij elkaar te brengen. Met deze stellen als acteurs van zijn eerste *commercials*, weet Guggenheimer met één spotje de markt van zowel zeisen als pruiken te veroveren. Roem en succes eisen echter hun tol. Wanneer Guggenheimer het feest verlaat dat ter gelegenheid van zijn geslaagde mediaoffensief wordt georganiseerd, zakt hij, bij het instappen van zijn bolide, levenloos in elkaar. Maar dood of niet, een eventueel vervolg is

niet bij voorbaat uitgesloten. Maakte ook Bobby Ewing niet een onwaarschijnlijke rentree in *Dallas* nadat hij in een vlammenzee was omgekomen? En Guggenheimer, zo weet de lezer nu, staat voor niets.

Brusselmans schreef met diens hilarische avonturen in de media een literaire soap die geheel in de lijn van het genre karikaturale personages en een ongemotiveerde handeling met nietszeggende intriges bevat. Met de op de spits gedreven obsceniteiten, de opzettelijk smakeloze, maar ook groteske humor en krankzinnige verwikkelingen zijn *De terugkeer van Bonanza* en *Guggenheimer wast witter* echter uiterst originele parodieën op een genre dat van imitatie aan elkaar hangt.

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus. Hij schreef eerder over Gerrit Krol en Jeroen Brouwers.

Judith van Steen
We cool?
Pulp Fiction: de soap

PULP (v.(m.); g.mv.) [Fr. *pulpe*; Lat. *pulpa* (vlees zonder been of vet)], **1** (in 't alg.) weke, papachtige massa; - (in 't bijz.) houtpap voor de papierbereiding, [...] **7** (vooral van literaire producten, film, toneel) iets van een waardeloze kitscherige kwaliteit, iets banaals, afgestemd op een weinig kritisch publiek.

SOAP OPERA (m.; -'s) [Eng., zo genoemd omdat ze vaak werden gesponsord door zeepfabrikanten], opzettelijk sentimenteel geschreven vervolgserie voor radio of t.v., met huiselijke gebeurtenissen. Voornamelijk gekarakteriseerd door ingewikkelde intermenselijke situaties en de melodramatische behandeling daarvan.

> -‘When you're keeping the world save from evil, you never know when being a trapeze artist's gonna come in handy.’ (Raven McCoy in de *pilot* van *Fox Force Five*)

Zoals iedereen weet worden soaps zonder uitzondering bevolkt door enorm rijke, aantrekkelijke mensen die een leven leiden waar de rest van ons alleen maar van kan dromen. Soapkarakters dromen, om binnen het bereik te blijven van de kijker, van heel alledaagse dingen als trouwen, kinderen krijgen en geld verdienen. Zo af en toe komen ze een verdwaald maatschappelijk probleem tegen. Om dat wat boeiend te houden zijn er intriges en is er overspel, maar uiteindelijk gaat de familie (of het bedrijf, of de vriendenkring) vóór alles en komt alles op zijn pootjes terecht. Het enige verschil tussen de soaps onderling is het milieu waar een en ander zich afspeelt, wat natuurlijk alles te maken heeft met de doelgroep waar je als producent op mikt. Zo hebben jongeren *Beverly Hills 90210*, Britten *Neigbours* en de rest heeft series als *The Bold And The Beautiful* en *As The World Turns*. Het enige waar we nu nog op zitten te wachten is een soap gebaseerd op de personages van *Pulp Fiction*, maar dat moet niet zo moeilijk te realiseren zijn.

In een interview dat Times Magazine hield met Quentin Tarantino - de regisseur - over *Pulp Fiction*, vertelde deze dat hij zo enthousiast was over de samenwerking tussen John Travolta en Samuel L. Jackson als Vincent en Jules, de twee *hitmen* van de grote boze gangsterbaas Marsellus, dat hij serieus overwogen had om een hele serie Vincent en Jules films te maken, een soort Continuing Adventures of... In feite had hij daar al de aanzet toe gedaan in de film, die in vele fragmenten geknipt is en drie verhaaltjes vertelt. Een van die verhaaltjes is: ‘Vincent en Jules halen een koffertje op voor Marsellus en maken onderweg een heleboel mee’. De film, maar liefst tweeëneenhalfuur lang, laat zich aanzien als een *pilot*, een proefaflevering van een soap om de kijkcijfers te testen.[1.] Ik zou me kunnen voorstellen dat de Vincent en Jules-serie zou gaan over het gangstermilieu in Los Angeles, waar gewerkt wordt voor het brood (want anders dan dat moet je al die afrekeningen niet zien), en waar, net als in alle soaps, een soort ‘home sweet home’ mentaliteit heerst en zeer strenge normen en waarden gelden. Geen voetmassages aan andermans vrouwen geven dus, of rotzooien met de baas zijn koffertje (na drie jaar krijgen we eindelijk te horen ook

wat er in dat koffertje zit...). Om wat *jeu* in de serie te houden blijft voortdurend in de lucht hangen dat Vincent daadwerkelijk in bed duikt met Mia Wallace, de vrouw van zijn baas, raakt Jules serieus in de Here, maar weet dat goed te combineren met zijn werk en blijft Butch als afvallige zoon voortdurend in conflicten met Marsellus verzeild raken. Marsellus zelf speelt de rol van *godfather* van het hele zootje: streng maar rechtvaardig; met hem valt niet te spotten.

The Bonnie situation

Om van *Pulp Fiction* een soap te maken hoeft er niet veel veranderd te worden aan de opzet van de verhalen waaruit de film bestaat. 'The Bonnie Situation' bijvoorbeeld, een van de drie verhalen in de film, is al een soap op zich. In deel 1 ontmoeten we onze hel-

den, die in een auto op weg zijn naar een hotel om een 'zaakje op te knappen'. Ze praten wat over hamburgers, voetmassages, vinden het koffertje waar het allemaal om begonnen was, praten verder over hamburgers en schieten onder het uitspreken van de bijbeltekst Ezechiel 25:17 de dieven dood. *To be continued...* In deel 2, ruim een uur verder in de film, vinden we onze helden terug in dezelfde ruimte waar dan net iemand de deur opendoet en op hen begint te schieten. Als door een wonder worden ze niet geraakt en kibbelend over wonderen of toeval gaan ze op weg naar Marsellus om het koffertje af te leveren, samen met 'the man inside', Marvin. Alles lijkt goed te gaan, maar er gebeurt iets vervelends: Vincent schiet per ongeluk Marvin in zijn gezicht. Noodgedwongen moeten ze bij 'een vriend' de auto stallen en zichzelf en de auto een beetje opknappen. *To be continued...* Dan begint de eigenlijke Bonnie Situation: de allerleukste episode van de film. Jimmie, in wiens garage de auto met de resten van Marvin erin is geparkeerd, raakt wat overstuur omdat zijn hysterische vrouw elk moment thuis kan komen en alles onder het bloed zit. Marsellus wordt gebeld en die stuurt, als de alles onder controle hebbende patriarch die hij is, Mr. Winston Wolf om de rotzooi op te ruimen. Terwijl Vincent en Jules de bloed-en hersenresten uit de auto proberen te verwijderen, praat Mr. Wolf met Jimmie. Deze is nogal zenuwachtig en maakt zich druk om het verlies van de dekens van oom Conrad en tante Ginny, waar op dat moment de auto mee bekleed wordt. Mr. Wolf kalmeert Jimmie en biedt hem in ruil voor zijn hulp een nieuwe slaapkamer aan, van eikenhout. Waarna we teruggaan naar Vincent en Jules die, besmeurd met bloed, in de auto met het lijk erin als twee kinderen aan het kibbelen zijn.

Dit heeft echt alles van een *sitcom*: mama is even boodschappen doen en er gaat iets mis in huis dat zij niet mag ontdekken (de trouwring in het afvalpuntje, of iets dergelijks). Dat het foutje is dat Marvin hartstikke dood is en bovendien geen gezicht meer heeft, is niet interessant, en daar heeft ook niemand het meer over. Het enige wat telt, is de grap dat er elk moment een hysterische verpleegster binnen kan komen. Waarmee zij de slechterik wordt trouwens, en Vincent en Jules de goeierikken, zoals het ook hoort in een soap, waarin je je moet kunnen inleven in de personages.

Niet dat je ook maar ergens in de film het idee krijgt dat Jules en Vincent, of zelfs Marsellus, niet aardig of te vertrouwen zijn, want dat zijn ze de hele tijd. De moraal van het verhaal (het *Family First* van bijvoorbeeld *Dallas*) is heel duidelijk en valt samen te vatten met Ezechiel 25:17, het bijbelvers dat Jules zo na aan het hart ligt:

> The path of the righteous man is beset on all sides by the inequities of the selfish and the tyranny of evil men. Blessed is he who, in the name of charity and good will, shepherds the weak through the valley of darkness, for he is truly his brother's keeper and the finder of lost children. And I will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison an destroy my brothers. And you will know my name is the Lord when I lay my vengeance upon you.

Jules en Vincent, en alle discipelen van Marsellus trouwens, zijn de rechtschapen mannen die lijden onder de tirannie van de anderen, die zij, vanzelfsprekend, straffen. De 'brother' is Marsellus. Dit zijn de regels, zo moet het gespeeld worden. Dat Jules op het einde van de film gaat twijfelen aan de bijbeltekst doet daar niets aan af, sterker nog: door zijn eigen bekering en die van Pumpkin en Honey Bunny, de twee

jongens die het restaurant waar Jules en Vincent ontbijten overvallen en daarom door Jules de les gelezen worden (Vincent leest ondertussen een pulpromannetje op de wc), maakt hij het effect alleen maar groter. De wereld in *Pulp Fiction* is, net als de wereld op televisie, van een verbazingwekkende eenvoud. Ze bestaat uit *cool people* die weten wat ze moeten doen.

Trivia

Wat *Pulp* Fiction verder tot een heel Amerikaanse soap zou maken, zijn de sfeer bepalende ingrediënten. Dit is niet zomaar een Amerikaans product, hier zijn alle Amerikaanse films en soapsbij elkaar geraapt. Je struikelt werkelijk over de clichés: *fast food* (McDonalds, Burger King en Big Kahuna), Kung Fu-series, een 5 dollar *shake* à la Dean Martin, Buddy Holly, Marilyn Monroe, de Fonz, een Chevy Nova uit 1974, Fruit Brute *cereals*, *zippo's*, Vietnam, cocaïne en heel veel *guns*. Als je er niet al duizenden uren voornamelijk Amerikaanse televisie op zou hebben zitten, zou je er niets van snappen. Alles draagt bij tot het *all-american* gevoel waar zo ontzettend veel Amerikaanse series mee behept zijn en waar ook dat wij-zijn-goed-en-jullie-slecht gevoel bij hoort waar alle - sec genomen slechte karakters - in de film mee te koop lopen. Dat de moraal hier uiteindelijk aan alle kanten omgedraaid wordt, viel bij veel critici in Amerika niet goed. De film werd veroordeeld om zijn gewelddadige scènes en Tarantino werd verweten dat hij geen conclusies verbond aan dat geweld. Zelfs zo'n reactie is Amerikaans, want als er ergens moraalridders rondlopen dan is het wel in de Verenigde Staten.

De reactie is absurd en slaat de plank volledig mis. *Pulp Fiction* gaat niet over geweld; de film heeft niet eens geweld van enig kaliber als subonderwerp. Het simpele feit is dat de wereld waarin *Pulp Fiction* zich afspeelt, niet behoort tot de ons bekende wereld. Er is geen enkele manier waarop je er ooit aan deel zou kunnen nemen, zoals je dat ook niet kunt met *The Bold And The Beautiful*. Dus is al dat geweld uiteindelijk irreëel, een droomwereld waar je even in kunt wegzakken. Laten we zeggen: het nieuwe ideaal, al klinkt dat wat pervers. Het is domweg een uitwerking van wat bij veel mensen leeft als ongrijpbare wereld - een wereld waar ze geen vat op kunnen krijgen. *Pulp Fiction* is zo ver weg van alle werkelijkheid dat het geweld gewoon langs je heen glijdt, zoals de miljarden van de Ewings dat ook doen.

Tarantino zelf noemde *Pulp Fiction* een film over vergeving en genade, over wonderen ook, en ik moet zeggen, dat past veel beter bij een soap. En natuurlijk is *Pulp Fiction* de grootste klucht die je je maar voor kunt stellen, dus waar maken ze zich daarginds eigenlijk druk om?

Judith van Steen (1967) studeerde Esthetica aan de Universiteit van Amsterdam.

Eindnoten:

1. Er komt ook een *pilot* voor in *Pulp Fiction*: Mia Wallace, de vrouw van de baas, is actrice en had een rol in de *pilot* van *Fox Force Five*, een soort vrouwelijk *A-team* met als uitvalsbasis Paris, Texas, maar meestal opererend vanuit een mobiel commandocentrum met aan boord een supercomputer die als het echt nodig is de hele wereld kan vernietigen. Vijf vrouwen met hun specifieke specialiteiten maken de dienst uit: Gail Fox, Amerikaanse en beschikkend over een fotografisch geheugen; J. Woo, Japanse en Kung-Fu meesteres; LePussy Galore, Franse en gespecialiseerd in seks; Samantha Action, Amerikaanse en explosievenexpert en tenslotte Raven McCoy (Mia Wallace), Hollandse, trapeze-artiest en messengooister, bovendien uitgerust met een groot scala aan flauwe moppen. Q.T. is de grote baas.

Hans Dekkers
This is not a lovesong
Schrijven over popmuziek

De popjournalistiek is volwassen geworden. Erwordt op een hoog niveau geschreven over popmuziek. Er worden boeken over popmuziek geschreven die pure literatuur zijn.

Deze opvattingen zijn gemeengoed geworden. Maar is dat ook terecht?

Een boek dat vrijwel unaniem uitgeroepen is tot standaard, een ware klassieker, is *Mystery Train* van Greil Marcus. De Nederlandse popjournalist en radiopresentator Roel Bentz van den Berg schreef hierover: ‘Greil Marcus heeft met *Mystery Train* het allerbeste boek over popmuziek geschreven dat ooit verschenen is.’ En wat schreef Greil Marcus over *De luchtgitaar* van Bentz van den Berg? ‘Je zou tien jaar van je leven geven om zo vrij te kunnen zijn in je denken, over muziek of over wat dan ook.’ Is de wereld van de popjournalistiek zo klein? Is die wereld wel zo volwassen geworden? Popmuziek die volwassen wordt sterft een snelle dood. Popmuziek ontleent zijn meeslepende energie en hypnotiserende kracht aan zijn onvolwassenheid. Maar popjournalistiek die onvolwassen blijft, lijkt op Boudewijn Büch die Mick Jagger nadoet. Ik denk dat ik weet waarom het dikwijls niet wil vlotten met het schrijven over popmuziek. Het komt ten eerste doordat de schrijvers bedwelmd raken door de wierook die ze hun onderwerp toezwaaien en veranderen in ouwe wijven die in hyperbolen kakelen. En ten tweede doordat de schrijvers zich vooral richten op de teksten, zodra ze een intellectueel of artistiek cachet willen geven aan hun betoog. Aan de teksten wordt de status van orakelspreuken of sociologische statements toegekend.

In de documentaire *Imagine* wordt een dweepzieke fan, die al dagen bij het huis van John Lennon rondhangt, naar de popster toegebracht. De fan vraagt onder meer naar de betekenis van de regels ‘you can radiate everything you are, you can penetrate any place you go.’ Lennon zegt dat hij alleen wat woorden aan elkaar plakte en dan keek of het ook nog iets betekende. Soms betekende het iets, soms niet. Als de fan aandringt en vraagt of zijn songs niet over iemand gaan, antwoordt Lennon dat ze over hemzelf of over Yoko gaan. Hij zegt: ‘I'm saying I had a good shit today and this is what I thought this morning and I love you, Yoko, whatever...’

De fan staart ontgoocheld voor zich uit.

Mystery Train is een klassieker, daarover hieronder eerst. Je zou de invalshoek van Greil Marcus een ‘mythologische’ kunnen noemen. Maar het is opvallend hoe gevarieerd de invalshoeken zijn waarmee popschrijvers in Nederland hun onderwerp benaderen. Roel Bentz van den Berg koos voor een literaire vorm, Jerry Goossens en Gert van Veen voor een inventariserend overzicht, René Boomkens kwam met een cultuurfilosofisch betoog en Joost Zwagerman hanteerde een essayistische benadering.

Mystery train

Mystery Train bevat vele originele gedachten en is hier en daar sprankelend geschreven. Het wemelt van de literaire verwijzingen, en hoewel vaak gezocht, snijden ze ook wel eens hout. Volgens Marcus is rock 'n roll een mentaliteit die uit de geest van Melville en Mark Twain is voortgekomen. Rock 'n roll is ontstaan uit opstandigheid en vrijheidsdrang, als een verzet tegen het fatsoenlijke, veilige en eerbiedwaardige Amerika. Deze houding vinden we terug in Harmonica Frank en Robert Johnson, twee ‘stamvaders’ met wie Marcus zijn boek opent. Het hoofdstuk over blueszanger en - gitarist Robert Johnson is een genot om te lezen. Het was zo aanstekelijk dat ik daarna zijn muziek weer meerdere malen heb beluisterd. Marcus zegt naar aanleiding van deze muziek iets dat essentieel is voor zijn manier van schrijven: ‘De oorspronkelijke

context waarin Johnsons levensverhaal zich afspeelde, is belangrijk en over het algemeen krijgt zijn verhaal de juiste context ook wel. De criticus heeft echter niet alleen tot taak om het werk van een artiest in de juiste context te plaatsen, maar om die context uit te breiden. En het lijkt mij belangrijker dat Johnsons muziek krachtig genoeg is om tot in andere contexten door te dringen en een geheel nieuw leven te leiden.' Waarmee gezegd wil zijn dat Robert Johnson ook een tijdgenoot van ons is. Johnsons muziek wordt door Marcus in verband gebracht met het dualisme van het Amerikaanse puritanisme, dat een utopische droom van een vrome en harmonieuze samenleving najoeg en juist daardoor de duivel in het leven riep als de demon die deze droom voortdurend komt verzieken. Hij betoogt dat het puriteinse reveil, dat ruim tweehonderd jaar geleden in de Verenigde Staten om zich heen greep, een explosie was van vrees en devotie die de blanken in de zuidelijke staten aan hun slaven doorgaven. De blueszangers accepteerden de vrees, maar weigerden de devotie. Robert Johnson vond zijn inspiratie in de schaduwzijde van de 'Amerikaanse droom', die met de komst van het Engelse puritanisme op het land was neergedaald. Deze schaduwzijde is een desolaat Amerika, het gebied dat het falen van die droom, het falen van het mythische Amerika omvat. Bij Robert Johnson is het niet alleen wanhoop die over dit Amerika opklinkt. De wanhoop heeft bij hem een pact gesloten met weemoed en berusting. Een pact dat volgens Marcus ook gezien kan worden als een pact met Satan om zo duivels te kunnen spelen als hij speelde. 'Me and the Devil, was walkin' side by side,' zingt hij in een van zijn liedjes.

Na dit hoofdstuk zakt het boek in als een plumpudding. Het deel over The Band overtuigt niet. Dat kan te maken hebben met het feit dat ik het valse gekweel van de heren nooit heb kunnen aanhoren, maar ook de argumentatie van Marcus blijft vaag. Is het volgende citaat iets anders dan wartaal?

'Alles bij elkaar genomen is dit een opmerkelijk beeld: The Band herschept een Amerikaans archetype, de democratische mens - tegen beter weten in verstrikt in een jolige en bijtende herschepping van een al heel oude Amerikaanse gedachte: dit is een commanditaire maatschappij. Een commanditaire maatschappij staat net zo open voor duivels als voor engelen; alle hindernissen zijn misleidingen en degene die alleen zichzelf ziet, ziet in feite helemaal niets.'

Een opmerkelijk beeld is het inderdaad, maar zo opmerkelijk dat er niets meer van te begrijpen valt.

Een paar regels uit de song 'We Can Talk About It Now' van de eerste elpee wordt aangehaald: 'Dontcha see there's no need to slave. The whip is in the grave.' Marcus noemt deze woorden onuitputtelijk. 'De vicieuze cirkel die ontstaat door het optimisme en de angst die met dat optimisme wordt afgeschud, maar onvermijdelijk ook weer wordt binnengehaald, wordt voor zover ik weet nergens anders met zoveel mysterie en tegelijkzo helder omschreven. Een betere weergave van de overtuiging dat Amerika gezegend is of van het sluimerende vermoeden dat er een vloek op rust, bestaat niet.'

Dat ik hier uitgebreid citeer, is noodzakelijk om iets te begrijpen van Marcus' manier van schrijven. In deze passage is heel goed te zien wat er vaak schort aan de schrijfsels over popmuziek: overschatting van de betekenis van de teksten, eindeloos *hineininterpretieren*, en dat alles geschreven in een stijl die de overdrijving hoog in haar vaandel voert. Volgens Marcus streefde The Band naar een verzoening met het land Amerika en faalde daar uiteindelijk in. Het verhaal over saamhorigheid, een vriendschapsideaal en een 'commanditaire' maatschappij is bijzonder schimmig.

Ook in de hoofdstukken over Sly Stone en Randy Newman rollen de associatieve verbanden als huizenhoge golven over je heen. Het betoog blijft door zijn impressionistische schrijfstijl te onduidelijk en te speculatief, hoewel de associaties intrigerend genoeg zijn. Het verhaal over ‘antipop-popster’ Newman is tergend traag gebabbel over zijn gebrek aan agressie en waanzin om een groot publiek voor zijn meningen te willen winnen. Newman is een ‘Bartleby, de man die er de voorkeur aan geeft om niet te hoeven.’ Als het succes toch onverwacht toeslaat verliest Newman zijn scherpte en zeggingskracht. Wat hier in drie zinnen staat wordt door Marcus uitgesmeerd over vijfentwintig pagina's.

Het lange hoofdstuk over Elvis maakt het voorgaande klessebessen enigszins goed en heeft hetzelfde effect als het verhaal over Robert Johnson: je krijgt zin de

muziek te beluisteren. Deze twee stukken zijn bevlogen zonder protserig te worden; de rest van het boek is protserig zonder bevlogen te worden. Marcus, die de door hem besproken artiesten ‘versies van Amerika laat afbakenen’, zegt dat Presley's carrière zulke proporties heeft aangenomen dat haast heel Amerika erin past. Elvis is een Amerikaanse mythe bij uitstek. Het zijn Elvis' vermogen om te relativeren en zijn gebrek aan ernst die verantwoordelijk waren voor de geweldige passie in zijn beste muziek, alsmede voor de afstand die hij wist te bewaren tot de absurde omvang van zijn succes, maar ook voor de vernietiging van zijn talent, ‘wat ons een wegwerpartikel oplevert en een man die vrijwel niet meer in staat is om ook maar iets serieus te nemen.’ Deze wegwerpmentaliteit is volgens Marcus de bron van al het zinloze, het opwindende en het charismatische van Elvis. Het zijn de ingrediënten van wat Marcus een faustisch scenario noemt, dat een volstrekt essentieel deel is van Elvis' legende.

Uiteindelijk moet ik concluderen dat dit ‘allerbeste boek over popmuziek’ op veel punten niet bevredigt. Je zou willen dat Marcus zijn neiging tot oeverloos uitweiden had weten te onderdrukken en dat hij een aantal associaties indringender had uitgewerkt: het verband tussen Robert Johnsons muziek en de invloed van het puritanisme op de zwarte slaven in het Diepe Zuiden, tussen The Band en de Amerikaanse droom van saamhorigheid, tussen Sly Stone's muziek en de Staggerlee-mythe, die het archetype bevat van de meedogenloze zwarte moordenaar die van zijn wanhoop een (politieke) kracht maakt, en meer over Newmans ironie.

Maar misschien is er rond dit boek wel een groot misverstand ontstaan, want het gaat eigenlijk meer over Amerika dan over de erin geanalyseerde popartiesten. De Engelse popsocioloog Simon Frith noemt de Amerikaanse rockschrijvers mythologen. Greil Marcus is een schoolvoorbeeld van hen.

Alvorens de stand van zaken in ons eigen land tegen het licht te houden, kan ik het niet nalaten een anekdote te vermelden die Marcus in zijn boek opnam. Zijn vriend Langdon Winner, die aan een Nederlandse universiteit doceert, schrijft hem in een brief:

‘De Nederlandse musici kennen de technieken die door de zwarte Amerikaanse meesters werden ontwikkeld. Maar ze zijn niet geïnteresseerd in extreme woedeuitbarstingen, extase, losbandigheid of religieuze verlichting. En dit is zeer veelzeggend: hoewel de jazz in Nederland al heel lang populair is, *is de blues hier nooit aangekomen*. Hoe kun je Aeschylus, Augustinus, Shakespeare en Nietzsche begrijpen als je in je eigen tijd niet naar Robert Johnson kunt luisteren?’

De gebakken luchtgitaar

De bundel columns *De luchtgitaarvan* Roel Bentz van den Berg ligt zwaar op de maag. Bentz van den Bergs stapelingen van beeldspraak en metaforen waren me al bekend van de VPRO-radio waar het jofele toontje (‘no problemo’) van de commentaren bij de overigens interessante muziek danig irriteerde. *De luchtgitaar* is voornamelijk samengesteld uit gebakken lucht. En het is een taalramp.

Schrijven over popmuziek bestaat bij Bentz van den Berg bij de gratie van de hyperbool. Vele boeken die ik over popmuziek las zijn in zekere mate doordesemd

van deze Rabelaisiaanse stijlfiguur. Je schrijft blijkbaar niet ingetogen over rock 'n roll. Is rock 'n roll zo onweerstaanbaar en aanstekelijk dat hij in de teksten kruipt die over hem geschreven worden? Bentz van den Berg schrijft hierover in zijn inleiding: ‘Voor al mijn interpretaties geldt echter dat de persoonlijke *vertolking* voorop staat, niet de analyse. Ik heb ze omsingeld, die songs, ze op hun kop geslagen en vervolgens met de luchtgitaar als literaire straaljager ontvoerd, om er, ver voorbij de geluidsgrens, in een gebied waar woorden en muziek in elkaar overlopen, mijn eigen kleine souldance op te dansen.’

Hij legt hier zelf de vinger op de zere plek. Hier gaat het niet meer om de muziek, maar om de literaire ijdeltuiterij van de schrijver. Zelfgenoegzaam stapelt Bentz van den Berg metafoor op metafoor, totdat er een berg glimmende fopartikelen is ontstaan, die de muziek bedolven en verstikt heeft.

Heel bont maakt hij het wanneer hij ‘Wild is The Wind’ van David Bowie ‘omsingelt en op de kop slaat’. Op anderhalve bladzijde passeren achtereenvolgens de revue: Joseph Conrad, Proteus, Visconti, Slauerhoff en Kafka. Een eenvoudig bluesnummer van Buddy Guy wordt in verband gebracht met de film *The Predator* met Arnold Schwarzenegger, de Griekse god

Pan die vanachter een boom 'boe!' roept tegen een argeloze wandelaar, de helse verschrikkingen uit de *Divina Commedia* en een bijna verdrinkende boeienkoning Houdini, alleen maar om aan te geven hoe angstaanjagend de blues kunnen klinken. Dit is niets anders dan quasi-intellectuele name-dropping. Dit heeft niets te maken met de literaire verbeelding en 'het aftasten van het innerlijk gehoor' (Lucebert), waarvan de achterflap van *De luchtgitaar* gewag maakt.

Wat heeft de arme John Lee Hooker op zijn geweten? 'John Lee Hooker, die in 1948 vanuit Detroit, Michigan, door middel van de in één enkel akkoord gevangen gitaar-riff van "Boogie Chilien", de door bijna twintig eeuwen christendom en vier eeuwen "cogito ergo sum" verlamde benen weer in beweging wist te krijgen.' Lijkt me lichtelijk overdreven. Door dit soort opmerkingen denken klassieke muziekliefhebbers nogal eens dat rockmuziek iets is voor onwetende uilskuikens. Heeft Bentz van den Berg nooit geluisterd naar *Le Sacre du Printemps*, een compositie die weliswaar van voor de Eerste Wereldoorlog stamt, maar die door zijn durf, oorspronkelijkheid en barbaarse ritmes het overgrote deel van de popmuziek het aanzien van een saaie en conservatieve onderneming geeft? En nu we het er dan toch over hebben: de teksten van Descartes zijn heel wat opwindender dan die van John Lee Hooker ('Oh Lord my baby gone.' 'How-how-how-how.').

Ja, dat is er ook nog: Bentz van den Bergs hang naar het citeren van ongearticuleerde uitroepen, kreten, gehinnik en gemurmel. Deze moeten blijkbaar iets suggereren, maar wat in hemelsnaam? De pure emotie van de song? Op den duur gaat het er in ieder geval op lijken dat de meeste popzangers zwakzinnig zijn en dat kan toch niet de bedoeling van de schrijver zijn. Enkele veelzeggende citaten: *How-how-how-how* (p. 17). *Oeoeoeohoehoe...oeoeoe* (p. 33). *Oeoeoeoe, hoehoe-hoehoe, hoeoeoeoeo...waaaaah* (p. 34). *Huh huh huh huh...* (p. 38). *La la la laloe* (p. 55). *WAHAHA-HAAUW-YEAH-HOEWWWA!* (p. 78). *AAARGH! IT WAS THE WHAMMY! WAAAH!* (p. 79). *Oeh-uh-oeh-uh-oeoeoeh* (p. 168).

Ik krijg vingerkramp van het overtypen. Wat een nietszeggend gedweep met wat nooit bedoeld is om te lezen, maar om te horen. Oh boys, dit is echt, dit is oer! No problemo! Plots schiet me een nachtmerrieachtige tv-herinnering te binnen: Herman Brusselmans die voor de zoveelste keer verkondigt dat literatuur 'rock 'n roll' moet zijn. Aaargh...

Alles in deze columns is opgeschroefd en opgeblazen. Maar is dit verwonderlijk als je de taal van Shane McGowan, zanger en songdichter van The Pogues, meteen maar gelijkstelt aan die van Dylan Thomas, Yeats, Behan en James Joyce? Ik kan niet nalaten hier te vermelden hoe *De luchtgitaar* begint: 'Vraag mij niets over muziek, ik weet er niets van.'

Voor pochers en dansers

Onpretentieus is het dunne boekje *Popmuziek. Over Bebopalula en Lollapalooza* van Jerry Goossens. Het is uitgegeven in de serie 'PochPockets' van Kwadraat en bedoeld als handreiking om in kort bestek voor een kenner van popmuziek door te kunnen gaan. Naast alle opgeblazen en literatuurderige humbug van *De luchtgitaar* en het mythomane gespeculeer van *Mystery Train* is dit boekje met zijn luchtige en

ironische toon een verademing. Er wordt geen literair visioen of grootse visie nagestreefd, maar Goossens schrijft vlot en terzake. In sneltreinvaart weet hij de popgeschiedenis te schetsen, van Robert Johnson en Hank Williams, via Elvis tot house en Nirvana. Ook stipt hij af en toe de rol van het geld in de popwereld aan. Nauwelijks werd er bij eerdergenoemde schrijvers gerept van de geldzucht en het opportunisme van platenmaatschappijen, managers en producers, die een grote rol hebben gespeeld bij het opbloeien van de popmuziek. Jammer is dat Goossens in dit korte bestek toch nog enkele uitglijders maakt, zoals wanneer hij de naam Joy Division verbindt aan ‘orkesten die in de concentratiekampen de gang naar de gaskamers muzikaal moesten begeleiden.’ De naam is echter ontleend aan de hoerencompartimenten in de kampen. Verder noemt hij - om het verschil tussen ‘commercieel’ en ‘artistiek verantwoord’ aan te geven - de boekjes van Youp van 't Hek ‘entertainment voor groot publiek’ en de romans van Ronald Giphart ‘kunst voor fijnproevers’ - nogal potsierlijk, aangezien deze laatste (een Nix-vriendje van Goossens) leespatat voor scholieren fabriceert. De ongelooflijke beknoptheid van dit boekje leidt er uiteindelijk toe dat je naar lucht

gaat snakken en toch iets meer diepgang had willen zien.

Gert van Veen is in *Welcome to the Future* persoonlijker en origineler dan Goossens. Hij beperkt zich tot de muziek van de jaren tachtig en negentig. Gelukkig ontbreken ook in dit boek de dweepzucht en de misplaatste literaire of filosofische aanvechtingen. Het is een verzameling zeer leesbare artikelen, waar stukken interview doorheen zijn gevlochten, en richt zich vooral op hip-hop, house en techno. Van Veen beschrijft dat er een muziekcultuur is ontstaan die een immens scala aan stijlen bestrijkt: van gabber totjazzdance, met mellow, acid, Detroit- of Euro-techno, tribal, trippy house, trance, garage, waarnaast nog grunge, ambient, et cetera.

In zijn voorwoord belooft Van Veen in grote lijnen de verschuivingen en revoluties die in de jaren tachtig plaatsvonden te zullen schetsen, ontwikkelingen ‘die gestalte geven aan de nieuwe muziekcultuur in het laatste decennium van deze eeuw.’ Voor die ambitie is *Welcome to the Future* te veel een verzameling losse artikelen, hoe pakkend ook geschreven. Als introductie tot recente muziekstromingen is het boek heel geschikt, maar het is te fragmentarisch van opzet om de ontwikkelingen in een breder kader te kunnen plaatsen.

Kritische massa

Een boek dat popmuziek wel in een breed kader plaatst is *Kritische massa* van de filosoof René Boomkens. In het eerste deel van dit boek zet Boomkens enkele algemene inzichten over de begrippen ‘massa’ en ‘moderne ervaring’ uiteen, waarbij hij zich voornamelijk baseert op Walter Benjamin, die als een van de weinige denkers uit de eerste helft van de twintigste eeuw positieve aspecten (‘democratisering, kwalitatief nieuwe deelname aan de cultuur’) onderscheidde aan het nieuwe verschijnsel van de massacultuur. Onder de belangrijkste denkers die zich uitgesproken negatief uitspraken over de massacultuur, vreesde Ortegay Gasset met de opstand van de doorsneemensen de ondergang van de geestelijke elite. Met de wetenschap van de gruwelen van Auschwitz legt Hannah Arendt in haar analyses de nadruk op het gevaar van een totalitaire machtspolitiek als een anonieme technische machinerie. En volgens George Steiner is er als gevolg van het trauma van het nazidom een postcultuur ontstaan, een geheugenloze cultuur ‘buiten het woord’. Deze uiterst pessimistische filosoof ziet in de democratiserings- en emancipatiebewegingen van de jaren zestig uitingen van deze postcultuur, een cultuur die niet langer in staat is tot haar eigen bronnen door te dringen en die rondwentelt in een bijna pervers relativisme. Steiner, een verklaarde tegenstander van popmuziek, ziet de popmuziek (samen met een mathematische cultuur) in het gat springen, dat ontstaan is na de teloorgang van de ‘literaire’ cultuur. De popmuziek is het onderwerp van deel twee van *Kritische massa*. Ze blijkt, volgens Boomkens, nieuwe vormen van collectiviteit te scheppen en diverse auteurs spreken zelfs van een nieuwe vorm van religie. Popmuziek dient beoordeeld te worden in termen van *verstrooiing*. Hier haakt Boomkens weer aan bij Benjamin, die tegenover de cultische of individuele *verzinking* in het traditionele kunstwerk, de *verzinking* van het moderne kunstwerk in het massapubliek stelt. Roes en verstrooiing bewerkstelligen zelfverlies in plaats van zelfbevestiging, of zelfbevestiging *middels* zelfverlies. Het andere principe

waarop de nieuwheid van de popcultuur gestoeld is, is dat van *the guy next door* ('iedereen kan het'; sterren zijn alledaagse rolmodellen, ondanks de afstand die door de roem, maar niet door de persoonlijkheid wordt geschapen). Verstrooiing, nabijheid en herhaalbaarheid staan tegenover concentratie, distantie en eenmaligheid. De *verstrooiing* wordt door Boomkens gekoppeld aan de *vrije tijd* 'als een moderne remplaçant van de gemeenschapsstichtende rituelen en praktijken van traditionele samenlevingsvormen.' In de vrije tijd 'staan we onszelf toe tijdelijk de druk van de noodzakelijkheden van het bestaan van ons af te laten glijden door de loop der dingen voor korte tijd stil te zetten, de geschiedenis op te schorten, voor heel even de geschiedenis te verlaten.' *Verstrooiing* is tegelijk identiteitsherstel en identiteitsverlies, aldus Boomkens.

Het is een gemiste kans dat Boomkens zich niet waagt aan een confrontatie van zijn eigen ideeën met die van Theodor Adorno, een filosoof van de Frankfurter Schule, die zich op een diepgravende wijze heeft beziggehouden met het verschijnsel massacultuur.

Adorno zag de producten van de massacultuur als afstompende en in slaap sussende middelen die voorzagen in behoeften die *gecreëerd* werden door de cultuurindustrie. En hoe interessant zou het zijn geweest het pleidooi van die andere Frankfurter Herbert Marcuse voor een esthetische en erotische cultuur (een verzoening van natuur en cultuur, van leven en kunst, een 'ontsublimering van de cultuur') in verband gebracht te zien worden met de uitingen van de rockcultuur? Of schaart Boomkens zich ook al in die schier onafzienbare rij hedendaagse denkers die Marcuse ten onrechte als een totaal achterhaalde filosoof beschouwen?

Boomkens zoekt naar het wezen van de massacultuur en het meest interessant vind ik zijn boek, wanneer het gaat over twee vormen van esthetiek, de '(klein)burgerlijke' esthetiek van de concentratie en eenmaligheid en de verstrooiingsesthetiek van de massa- en popcultuur. Of de eerste door de laatste 'onwerkbaar en leeg' is geworden waag ik te betwijfelen en als Boomkens schrijft dat de 'op hoog-laag-on-derscheidingen gebaseerde "burgerlijke" esthetica nog slechts een defensieve en regressieve functie vervult' is dat op zijn zachtst gezegd een boude bewering. Soms lijkt het erop dat mensen als Boomkens, die hun eerste stappen op het intellectuele pad gezet hebben in de roerige jaren zestig, hun 'jeugdzondes' *salonfähig* willen maken en dat alleen maar denken te kunnen doen door de traditionele cultuur af te schilderen als 'burgerlijk' en achterhaald. Het getuigt van moed om binnen de academische gemeenschap, die doorgaans schrikachtig en allergisch reageert op onderwerpen die niet tot de 'hoge' cultuur gerekend worden, een onderwerp als popmuziek in een filosofisch kader te plaatsen. In *Kritische massa* wordt echter al te gemakkelijk onze cultuur een cultuur van de verstrooiing genoemd en de positieve aspecten daarvan worden om vaak onbegrijpelijke redenen breed uitgemeten (daarom mis ik de confrontatie met de opvattingen van mensen als Adorno of George Steiner). In de jaren zestig en zeventig mag het dan een veelgehoord geluid geweest zijn dat popmuziek een reactie was op 'duffe museummuziek', in de jaren negentig zijn deze geluiden gelukkig verstomd en wordt het als volstrekt normaal ervaren om de ene avond naar een optreden van Pearl Jam te gaan en de volgende avond het Concertgebouw te bezoeken voor een symfonie van Brahms. Tot slot: ik ben er benieuwd naar of Boomkens *Kritische massa* zelf tot de verstrooiingscultuur gerekend zou willen zien. Ik vrees dat deze typering voor zijn werk niet opgaat als gevolg van te veel filosofenjargon en linksdraaiende taalzuurbacteriën. Niettemin blijft het een prikkelend boek dat een serieuze poging onderneemt om het fascinerende van de popcultuur te doorgronden.

Postmodern

Zowel René Boomkens als Joost Zwagerman wijden een lang stuk aan het werk van Elvis Costello. Natuurlijk is het niet helemaal eerlijk beide auteurs met elkaar te vergelijken, omdat Boomkens 'cultuurfilosofie' bedrijft, terwijl Zwagerman niet meer beoogt dan een onderhoudend essay te schrijven. Boomkens wil het verschijnsel massacultuur doorgronden, Zwagerman biedt verstrooiing. Toch kun je je afvragen of Boomkens zijn doel niet voorbijschiet, als je ziet hoeveel effectiever, helderder en zelfs informatiever Zwagerman zijn onderwerp behandelt. Waar Boomkens zijn

stuk vrijwel uitsluitend op de teksten van Costello baseert, vindt Zwagerman een goede balans tussen beschrijving van muziek, tekst en persoon, alsook de tijd waarin de muziek gemaakt is. Knap is hoe Zwagerman Costello's stijlcitaten beschrijft, diens recalcitrante persoon plaatst tegen de achtergrond van de periode waarin hij zijn eerste platen maakte, en de rol van de songteksten bij dit alles.

In de bundel essays en kritieken *In het wild* van Zwagerman staan twee stukken over popmuziek: het al genoemde over Elvis Costello en een over punk en de Sex Pistols. In *Collega's van God* komen twee supersterren aan de orde: Madonna en Prince. Zwagerman verklaart het overweldigende succes van Madonna uit haar videoclips, niet uit haar liedjes. Ze wordt ‘de eerste postmoderne mega-ster genoemd, een idool wier imago bestaat uit het annexeren en plagiëren van de imago's van andere idolen.’ Zwagerman ziet haar verdiensten eerder op het mediamieke dan op het muzikale vlak en besteedt in zijn stuk dan ook de meeste aandacht aan het mediamieke fenomeen Madonna (‘ik ben in beeld, dus ik besta’), zoals dat naar voren komt in haar clips, haar boek *Sex* en de tour-

nee-documentaire *In Bed With Madonna*. Madonna speelt voortdurend met seksewisselingen en androgynie. Zij neemt op het eerste gezicht tegenstrijdig lijkende imago's aan van zowel *Boy Toy* als vrijheidsstrijder, en weet voortdurend verschillende groepen in de samenleving (fatsoensrakkers, feministen, racisten, de kerk) te shockeren. Ook bij Prince zijn muziek en imago moeilijk los van elkaar te zien, maar Zwagerman roemt hem op de eerste plaats als muzikaal genie, die met zijn revolutionaire, eclectische muziek in zijn eentje een onvoorstelbaar krachtige impuls aan de popmuziek van de jaren tachtig heeft gegeven. Madonna wordt aangeduid als de eerste vrouwelijke *male chauvinist pig*. Prince is een ‘verkwikkend verwijfde Narcissus als verleidelijk meisje onder de meisjes’, en jaagt een verlangen na dat in tegenstelling tot de triomf van Madonna alleen maar kan leiden tot een eeuwig falen. Prince wil het meisje van zijn dromen worden. Bij dit alles speelt religie een overheersende rol: het zuiverste geloof gaat hand in hand met een volmaakt orgasme. Een opmerkelijke theologie, die associaties oproept met de Reviaanse dogma's.

Zwagerman wijst op het postmoderne van beide megasterren. Bij Madonna uit dat zich in het briljante spel met haar imago, bij Prince is het eerder terug te vinden in een onnavolgbare versmelting en afwisseling van verschillende muziekstijlen.

De luchtige toon van deze stukken - bescheiden betiteld als ‘portretten’ - is bedrieglijk: in vogelvlucht wordt een indringend beeld van de carrière van de sterren geschetst zonder dat je doorhebt hoeveel informatie erin verwerkt is. Zwagerman biedt geen revolutionaire gezichtspunten of analogieën (zoals Marcus' verbinding van Johnny Rotten metwederdopers en Dada) en we moeten bij hem de hysterie van de *Schwarmgeist* missen, die natte dromen krijgt van zijn eigen metaforiek. Wel zo prettig, als het aan mij ligt. Hoewel de stukken soms een beetje braaf zijn en zich wel erg schools aan de chronologie van de levenslopen houden, kan ik niet anders concluderen dan dat het overtuigende ‘portretten’ zijn. Popjournalisten zouden er een voorbeeld aan kunnen nemen. Ze zijn geschreven met liefde voor het onderwerp zonder ooit dweepziek te worden, zonder academische taaiheid, zonder taalidiotieën zoals bij Bentz van den Berg en zonder *incrowd*-praat. Ze zijn zowel interessant voor de leek als voor de kenner. Dat sommigen zijn bewondering voor iemand als Madonna zullen beschouwen als een bewijs van vulgaire smaak of modieuze pomopraat, doet daar niets aan af.

Gebitsproblemen

Dit stuk is geen onvoorwaardelijke liefdesverklaring aan de popschrijverij geworden. Elvis Costello zei ooit: ‘Writing about music is like dancing about architecture.’ Wat Nederland betreft valt op dat de oogst aan serieuze boeken over popmuziek bijzonder mager is. Bovendien bestaan bijna alle boeken uit verzamelde krantenstukjes. De bewondering voor buitenlandse popjournalisten is vaak op het gênante af en wordt veelal verwoord in termen die aan geloofsfanatisme doen denken (zo vindt Boomkens dat Greil Marcus voor het schrijven van *Mystery Train* ‘de eeuwigheid verdient’). Mijn conclusie na het lezen van een aantal boeken is dat er twee grote valkuilen omzeild dienen te worden. Op de eerste plaats de hyperbolische, intellectualistische benadering, die slechts op de lachspieren werkt (*First time I met the blues* in het

perspectief van Dante en de Griekse mythologie). Op de tweede plaats de overdreven, bijna filologische aandacht voor de teksten. Hoe graag de schrijvers ook dieptelagen willen aanboren in de teksten, popliedjes gaan nu eenmaal voor een groot deel gewoon over puberliefdes.

Laat ik eindigen met een liefdesverklaring aan de onverstaanbare poptekst.

Op 27 januari j.l. stond in NRC Handelsblad een in memoriam van Richard Berry, componist van *Louie Louie*, het beroemdste liedje uit de hele rock 'n roll. Zeker achthonderd coverversies zijn er van dit nummer gemaakt en het werd pas een hit in de versie van The Kingsmen in 1963. Ik besluit met een citaat uit dit artikel van Pieter Steinz, waaruit nog eens duidelijk wordt dat popjournalisten zich beter niet kunnen blindstaren op de teksten en er zeker niet omvattende filosofische cultuurbespiegelingen aan moeten ophangen.

‘Het succes van de versie van The Kingsmen lag niet alleen aan het aanstekelijke staccatoritme (*duh duh duh, duh duh*), maar ook aan de door gebitsproblemen

van de zanger onverstaanbare tekst die zeer tot de verbeelding sprak van de Amerikaanse pubers. De op scholen stiekem doorgegeven fantasie-transcripties waren in de ogen van ouders en opvoeders zo schunnig dat de FBI een uitgebreid onderzoek begon. Na tweeëneenhalf jaar rapporteerden de speurders van J. Edgar Hoover: "unintelligible at any speed we played it.""

Literatuur

Greil Marcus: *Mystery Train. De verbeelding van Amerika in de rockmuziek.* Nijgh & Van Ditmar, 1995. [Oorspr. uitgave: New York: Dutton, 1975].
Roel Bentz van den Berg: *De luchtgitaar*. Meulenhoff, 1994.
Jerry Goossens: *Popmuziek. Over Bebopalula en lollapalooza*. Kwadraat, 1994.
Gert van Veen: *Welcome to the Future*. Arena, 1994.
René Boomkens: *Kritische massa. Over massa, moderne ervaring en popcultuur*. Van Gennep, 1994.
Joost Zwagerman: *Collega's van God*. De Arbeiderspers, 1993; *In het wild*. De Arbeiderspers, 1996.

Hans Dekkers (1954) publiceerde in o.a. De Revisor, Maatstaf, Hollands Maandblad en Yang. Hij debuteerde in 1994 met de roman Begrafenis van de sardine *bij De Arbeiderspers. In het najaar van 1997 verschijnt bij De Bezige Bij zijn nieuwe roman* Black-out.

Reprise
Yves van Kempen

Licht

Terwijl Vondels dichtersstem aansloot bij de gestrengheid van het barokke Rome, weerspiegelt die van Pieter Cornelis Hooft (1581-1647) het schitterige licht van Venetië en de libertijnse geest van Florence. Alledrie de steden heeft hij in zijn jeugd bezocht tijdens een drie jaar durende reis door het buitenland. Hij begon daar, zeventien jaar oud, in 1598 aan met een maandenlang verblijf in de havenstad La Rochelle, waar hij zich wat boekhouden en handelsrekenen eigen maakte, maar zich vooral toelegde op de Franse taal en daarmee op het schrift van de door hem zo bewonderde Montaigne en Pléiade-dichters als Ronsard en Du Bellay. Voor de handel zou hij al snel weinig belangstelling tonen, voor filosofie en poëzie des te meer.

Zijn trektocht ging via Parijs, Lyon en Marseille naar Italië. In Milaan bekeek hij de Dom; vervolgens verbleef hij een maand in Padua, de universiteitsstad van Venetië, mogelijk om er zijn Italiaans te perfectioneren. Dat hem die taal al voor een deel eigen was, blijkt uit het feit dat hij in 1598 enkele sonnetten van Petrarca had vertaald. Ten slotte arriveert hij op 21 augustus 1599 in de lagunestad, die hem in het van zon verzadigde zomerlicht lichter en fonkelender dan Amsterdam moet zijn voorgekomen. Toch zal het vele water met al die bedrijvigheid erop hem ook een thuisgevoel hebben gegeven. Iets valt hem in het bijzonder op. Anders dan in Amsterdam zijn het hier de adellijke families en niet de burger-kooplieden die de sfeer in de stad bepalen. Getroffen is hij vooral door de pracht en praal rondom de doge bij zijn optredens in het openbaar: ‘vooraan gaan de oudste senateurs met hun rokken van rood satijn of damast, en hij achter volgende, wordt voor hem gedragen de gulden stoel en kussen en het geschede zwaard’. De Amsterdamse elite kleedde zich in zekere zin democratischer. Zij droeg nooit officiële toga's zoals de doge en zijn gevolg van procurators en senatoren, maar vergelijkenderwijs eenvoudige, zwartlaken pakken.

Het licht, vaak in de metafoor van de zon of als van de sterren afkomstig, is naast de tijd en de liefde al vanaf zijn eerste gedichten een voortdurende terugkerend onderwerp in de poëzie van Hooft. Er is nog een andere lichtheid die hij de Nederlandse poëzie heeft binnengehaald. Licht is ook zijn taal: zijn woordkeus en

zinnen zijn vaak van een on-Hollandse transparantie waardoor de indruk ontstaat dat de betekenissen worden meegevoerd op een gewichtloos net van woorden die ze als het ware laten verijlen. Hooft is de eerste dichter in onze literatuurgeschiedenis die aan de taal zwaartekracht onttrekt. Hij doet dat bijna moeiteloos en superieur in regels als:

> Amaril, de deken zacht
> Van de nacht,
> Met zijn blauwe wolkenbuien,
> Maakt de sterren sluimerblind
> En de wind
> Zoekt de maan in slaap te suien.

en:

> Galathea, ziet de dag komt aan.
> *Gal*. Neen mijn lief, wilt nog wat marren,
> 't Zijn de starren,
> Neen mijn lief, wilt nog wat marren, 't is de maan.

De laatste vier regels zijn afkomstig uit een speelse variant op het middeleeuwse *dageraadslied*. Niet onmogelijk dat Hooft hier gebruikmaakt van de Noord-Hollandse

gewoonte van het ‘queesten’. Wanneer een jongeling een meisje aan de haak had geslagen dan mocht hij haar 's nachts bezoeken, naast haar op bed liggen - boven op de dekens weliswaar -, met haar praten en haar minnen tot één uur voor zonsopgang. Dan moest hij verdwijnen.

Het gedicht is een dialoog tussen twee gelieven, maar een zonder regieaanwijzingen en van zo'n dichterlijke speelsheid dat het alle rederijkerslyriek van die dagen - Hooft zelf was lid van de Amsterdamse kamer ‘In Liefde bloeiende’ - in één klap naar het duister van de middeleeuwen terugwijst. Ook in de verwijzing naar de klassieken die het gedicht bevat, hier naar Ovidius, kondigt zich de renaissance aan. Galateia, de melkblanke, is in Ovidius' mythologische verhaal aanvankelijk de naam van een sculptuur. De kunstenaar Pygmalion vond geen behagen in de vrouwen die hij om zich heen zag en schiep uit sneeuwwit ivoor een volmaakt vrouwenbeeld waar hij prompt verliefd op werd. Aphrodite vervulde zijn wens en riep het beeld tot leven, waardoor zijn hartstocht voor haar zich zinnelijk kon uiten. Zij schonk hem een zoon, Paphos.

Door deze combinatie van factoren, een geavanceerd taalgebruik en de plaatsing van een oer-Hollands gebeuren in een klassieke context, ontstaat de paradox dat de dageraad van de moderne poëzie zich aandient in een middeleeuws wachterlied.

De komst van de zonsopgang herinnert de minnaars aan het verstrijken van de uren. Dit zal zeker niet de eerste keer blijven dat in Hoofts gedichten sprake is van de ervaring van relativiteit als de tijd in het geding is. De gedachte dat de tijd hevig lijkt te versnellen in het liefdesuur en te vertragen zodra de geliefde uit het zicht is, zal hij nog vele malen en op vele manieren variëren. Daarbij is hem enige sentimentaliteit zeker niet vreemd, zoals onder meer blijkt in dit sonnet:

Nijdige Tijd, waarom is 't dat gij u versnelt
Meer dan gij zijt gewoon? Laat gij het u verdrieten
Dat ik den hemel van liefs bijzijn mag genieten?
Wat schaadt u mijn geluk dat gij u daarin kwelt?

Een grijsaard zijt gij, Tijd, en proefde nooit 't geweld
Van ‘tgene dat ze liefde zoet en zoete weerliefd’ hieten.
Helaas, de tranen blank over mijn wangen vlieten
Als ik aan 't uurwerk denk dat kwalijk was gesteld.

Och meester, die de tijd met uren af kunt meten,
Gistr'avond miste gij, en had uw kunst vergeten:
Wel vier maal sloeg de klok in min dan een kwartier.
Maar na mijn liefs vertrek doordien 't begon te dagen,
En heeft de klokke boven zes maal niet geslagen
In enen tijd, docht mij, van twalef uren schier.

En in het sextet van *Gezwinde grijsaard* heet het:

Mijn lief, sinds ik u mis, verdrijf ik met mishagen
De schoorvoetige tijd, en tob de lange dagen
Met arbeid avondwaarts. Uw afzijn valt te bang.

En mijn verlangen kan den Tijdgod niet bewegen;
Maar 't schijnt, verlangen daar zijn naam van heeft gekregen
Dat ik den tijd, die ik verkorten wil, verlang.

Begin december 1599 verlaat Hooft, zoals later zou blijken verliefd op ene Isabella Hoens, Venetië en reist richting Rome. Daar komt hij aan op de dag dat de filosoof en mysticus Giordano Bruno in het centrum van de stad, op Campo dei Fiori levend verbrand wordt omdat hij tegenover de Romeinse Curie volhield dathetheelal oneindig was. De confrontatie met de macht van het kerkelijke apparaat kon nauwelijks heviger zijn. In de straten van de eeuwige stad ging ze verder; het wemelt er van de stoeten met koetsen en ruiters die hoge prelaten begeleidden op hun tocht naar het Vaticaan waar hij, zoals uit zijn *Reisheugenis* blijkt, 'de ongelooflijke machine van de nieuwe Sint-Pieterskerk' zag. Via Napels en Siena gaat het dan naar Florence waar hij aankomt op het moment dat de Toscaanse *primavera* net is begonnen.

De stad met zijn paleizen en bijbehorende lusthoven, de schitterende tuinen met fonteinen, grotten en cascades overweldigt hem. Florence was toen al een van leven bruisende stad. De *jeunesse dorée* reed er gewoonlijk in groepjes te paard rond, zich van het ene feest naar het andere verplaatsend, voortdurend erop uit om de kennissenkring te vergroten en daarmee het

aantal feestelijke gelegenheden dat bezocht kon worden. In het centrum kon het er vaak luisterrijk aan toegaan, zeker wanneer steekspelen, openluchtvoorstellingen en allegorische optochten de straten vulden, of als vuurwerk en illuminaties de avond kleurden.

In deze omgeving raakt Hooft in de ban van de renaissancegeest, van een denken dat de hemel nog wel niet heeft afgezworen maar dat zich wel nadrukkelijker op het aardse en de mens gaat richten. De sfeer van rationalisme die in intellectuele kringen wordt uitgedragen, het voorzichtige verzet tegen de godsdienstige traditie, moet hem bewust gemaakt hebben van een breuk met het verleden. Ook de mentaliteit die de inwoners van stad uitdragen, zendt een signaal van vernieuwing uit. Net zo min als de Amsterdammers, hebben de Florentijnen veel op met aristocratische praalzucht. Ze laten zich in de allereerste plaats voorstaan op hun burger-zijn en dwingen op die manier de hertogen uit het huis van de Medici's om af te zien van een zelfverheffing in het koningschap. Naar het geestelijk klimaat geoordeeld, komen Amsterdam en Florence meer met elkaar overeen dan de twee havensteden.

Wat de Florentijnen betrof, zat de aristocratie in de geest en daar zocht Hooft het ook. Hij benut zijn tijd in Florence met het lezen en bestuderen van de belangrijke eigentijdse Italiaanse auteurs als Bembo, Ariosto ('de Goddelijke Poëet'), Sannazaro en Tasso, die met zijn herderspel *Aminta* naast Guardins *Il pastor fido* (waaraan hij in het eerste bedrijf nogal wat ontleende), een voorbeeld is geweest voor zijn eigen sprookjesachtige pastorale *Granida* (1605). In *Granida* thematiseert hij naast de tegenstelling tussen stad en platteland tevens de verhouding tussen de geestelijke en lichamelijke liefde.

Op 8 mei 1601 keert Hooft terug in eigen land, een schat aan nieuwe inzichten en ervaringen rijker. Hij zet zich vervolgens aan de studie van het werk van onder meer Caesar, Suetonius en Livius. Van Cicero en Herodotus wist hij al het een en ander dankzij de Latijnse School. Hij raakt vooral gefascineerd door de verschillende parallellen tussen gebeurtenissen uit de historie en die in zijn eigen tijd en legt zo een fundament voor zijn indrukwekkende geschiedschrijving van de onafhankelijkheidsoorlog die hij veertig jaar later, in 1642 publiceert onder de titel *Nederlandsche Historiën*, een boekwerk 'dat opgeleid is van lotswissel en menigerlei geval; gruwzaam van veldslagen, waterstrijden, belegeringen, bitter van twist, warrig van muiterij; beklad van moorddaad buiten de baan des krijgs; wrang van wreedheid, zelf in pais'.

Hoofts vernuftige penvoering is onomstreden, maar zwierig wordt ze toch vooral in zijn poëzie en die is vervuld van passie voor de vrouw. 'Loshartig' heeft hij zich ooit eens genoemd - hij was zonder meer een man die niet zonder vrouwen kon. Helionora Hellemans stelde kennelijk niet voor niets voorwaarden aan een huwelijk. Al zijn liefdes heeft hij bezongen en de meeste van hen overeenkomstig de nieuwe mode in Frankrijk en Italie door hen namen te geven van godinnen, nimfen en droomherderinnen.

Ida Quekels heet in zijn gedichten Dia, behalve een letteromzetting van haar naam een verwijzing naar de partner van een lichtgod; samen met Brechje Spiegel is zij zijn Granida, een inspiratiebron. Anna Spiegel, die hij na Brechjes zelfmoord het hof maakte, werd in zijn gedichten Elektra, de zus van Iphigenia die door Diana in een wolk uit deze wereld was weggevoerd. Ergens vergelijkt hij Anna met een priesteres uit Diana's tempel. En dan is er nog zijn Gran Ida, de grote godin, die

stralender is dan de zon, ja, het licht zelf is, zijn eerste vrouw Christina van Erp. Hij eert haar in een van de mooiste sonnetten die hij schreef in zijn slot te Muiden. Het gedicht dateert van 28 maart 1610:

Wanneer de Vorst des lichts slaat aan de gulden
tomen
Zijn hand, en beurt omhoog aanzienlijk uit de zee
Zijn uitgespreide pruik van levend goud, waarmee
Hij nare angstvalligheid, en vaak, en kreuple dromen

Van 's mensen lichaam strijkt, en berg, en bos, en bomen,
En steden vollekrijk, en velden met het vee,
In duisternis verdwaald, ons levert op hun steê,
Verheugt hij, met den dag, het aardrijk en de stromen.

Maar de and're sterren, als naijv'rig van zijn licht,
Begraaft hij, met zijn glans, in duisternissen dicht,
En van de ontelb're schaar mag 't niemand bij hem houwen.

Al eveneens, wanneer uw geest de mijne roert,
Word ik gewaar dat gij in 't heilig aanschijn voert
Voor mij den dag, mijn zon, de nacht voor de and're vrouwen

Hoofts passie voor de vrouw krijgt altijd het elegantst vorm als ze, zoals hier, in toom wordt gehouden door de wetten van het sonnet. Dit gedicht is zonder meer van internationaal allure. Op het punt van hoofse ingetogenheid komt het overeen met de dizijnen van Maurice Scève, de Franse dichter uit de zestiende eeuw, petrarkist en neoplatonist die met zijn bundel *Délie. Beeld van Allerhoogste deugd* (1544) zo'n vierhonderdvijftig tienregelige verzen schreef waarmee hij de Pléiade-dichter vergaand heeft beïnvloed. Hooft zal hem ongetwijfeld gelezen hebben. Er zijn nog andere parallellen. Scève noemde zijn *zon* Délie, naar algemeen wordt aangenomen een anagram van l'Idée, het platonische oerbegrip, bij Scève de personificatie van de liefde, deugd en kennis. Dat ze daarnaast een naam had, Pernette de Guillet heette en een bewonderaarster was van zijn werk, is hooguit een biografische bijzonderheid.

Ook Hoofts sonnet, waarin liefde, licht en tijd opnieuw zijn samengebracht, overstijgt het particulier belang uitsluitend een gedicht te zijn voor zijn geliefde, al is het dat zeker ook. Zijn *zon* vertegenwoordigt meer, in haar eert hij de vrouw in het algemeen en zoals ze daar oprijst en zichtbaar wordt, letterlijk uit een wereld van contrasten waarin lichaam en geest om voorrang strijden, platonische en sensuele liefde, het aardse en het hemelse, is ze misschien nog wel het meest de inspiratiebron die Muze heet.

In hoeverre gaat in deze ode aan de creatieve idee een verwijzing schuil naar de rede waaruit de Verlichting zal voortkomen? Door het gedicht waart - hoe kan het anders - eveneens de geest van Plato. Hoofts metafoor van de zon als wagenmenner aan het begin van het eerste kwartet kent een equivalent in de wagenmenner met zijn twee paarden uit *Phaedrus* die Plato daar invoert als beeld voor de rede. De parallelliteit tussen de metaforen is in elk geval hoogst opvallend en lijkt me meer dan toeval.

Pieter Cornelis Hooft stierf driehonderdvijftig jaar geleden. Geboortedagen worden altijd wat feestelijker herdacht dan sterfdagen. Dat zal verklaren waarom de aandacht voor zijn werk bij deze gelegenheid wat mager is geweest. Gelukkig is er wel de heruitgave van een alleraardigste introductie op het leven van de renaissance-auteur, geschreven door Hella Haasse en van illustraties voorzien door Arie-Jan Gelderblom.

Ter gelegenheid van de driehonderdvijftigste sterfdag van P.C. Hooft verscheen in herdruk *Het licht der schitterige dagen. Het leven van P.C. Hooft*, door Hella S. Haasse & Arie-Jan Gelderblom bij Querido. Bij dezelfde uitgever verscheen in 1981 een bloemlezing uitzijn gedichten in een aangepaste spelling: *Overvloed van vonken*. Alle hier geciteerde fragmenten en sonnetten zijn daaruit afkomstig. Peter Burke schreef in *Venetië en Amsterdam. Een onderzoek naar elites in de zeventiende eeuw*. (Agon, 1991) over overeenkomsten en verschillen tussen beide steden.

Prisma gaf in de serie *Spectrum van de Nederlandse Letterkunde* een deeltje uit met teksten uit de Muiderkring, *'t Hoge Huis Te Muiden* (1972). Honderd dizijnen van Maurice Scève zijn verzameld in *Délie. Beeld van allerhoogste deugd* (1994) bij Athenaeum-Polak & Van Gennep in een opmerkelijk knappe vertaling van Robert de Does.

Poste restante
Ron Elshout

Verstand gekregen van het licht

Het poëtisch oeuvre van Kees Ouwens staat bijna geheel in het teken van 'de ontmoedigende / waarschijnlijkheid van mijn Verhouding tot de Dingen', zoals hij het al in *Arcadia* (1968, 1977[2]) omschreef. Gezien de hoofdletter van het laatste woord gaat het om meer dan de gewone ons omringende werkelijkheid; bij Ouwens komen we vaak terecht in de natuur. Die Verhouding wordt gekenmerkt door 'waarschijnlijkheid' doordat haar aard niet vast ligt: het is duidelijk dat het Ouwens niet gaat om een neutrale onderlinge betrekking, maar om een soort verstandhouding die veel wegheeft van een liefdesrelatie. Hij lijkt, vaak in de natuur, op zoek naar een vervulling in de vorm van wat misschien het beste te omschrijven is als een wederzijdsheid, of mogelijk duidelijker: een vereenzelviging met zijn omgeving. Het 'ontmoedigende' zit hem er in dat deze zoektochten naar wat in wezen als een onmogelijkheid te beschouwen is, uitlopen op een echec. Daarmee eindigt een dergelijke tocht, met als inzet het in taal (terug)vinden van zo'n moment van ondeelbaarheid, vaak in isolement, eenzaamheidsgevoelens, vervreemding. Naar mijn indruk hebben die gewaarwordingen niet uitsluitend betrekking op de dagelijkse realiteit, maar gaat het (dus) om iets bovenzintuiglijks. De bundel *Klem* (1984) bevat een gedicht, getiteld 'Tocht', dat een schitterende evocatie van het bovenstaande biedt. Voor de tweeëntwintigjarige 'ik' lag de wereld open, hij 'had met toereikend gevolg examen afgelegd', alle omstandigheden ('lentelijk' weer in april) zijn gunstig en hij besluit zijn succes te vieren met een fietstocht:

> [...] Zo naderde ik Zijvaart. Ik volgde er haar
> gestrektheid langs een tocht, en dit bracht mij aan de
> voet van de dijk, die mijn doel was, niet mijn eindpunt,
> en nu reed ik op tegen de dijk, en de rivier was daar, in
> haar bed, met groen omboord. Er viel het mateloze te zien,
> en ik keek om mij heen, en rustte bedaagd op mijn stuur,
> en mijn hoofd wentelde zich, want door dit zag ik, en
> anders zou mijn bestaan niet zijn. Aldus genootik met volle
> teugen, want deze ruimte was op mijn hand, en nam
> mij in zich op. Maar ik wist niet dat mijn lichaam
> oneindig klein was in haar grootsheid, noch dat mijn
> fiets na mij leefde, al was deze doorzichtiger van
> bouw en lichter van gewicht dan ik. Ik besefte, dat, in
> het zomerbed, de rivier haar hart
> verspeelde aan
> een Hoogland, ik schonk haar dat
> van mij, [...] Ja, ik bestond
> ten volle [...]

Wie goed leest, ziet een pijnlijk verschil met een passage van Nescio, die in 'Buiten-IJ' een vergelijkbare ervaring beschrijft: 'Groot was God dien middag en goedertieren. Door onze oogen kwam Zijn wereld naar binnen en leefde in onze hoofden. En onze gedachten gingen woordeloos uit over de wereld, ver over den gezichtseinder gingen zij. En zoo vloeiden de wereld en wij beurtelings in elkaar over. [...]' Het gaat om

Nescio's laatste zin: de grenzen tussen ‘wij’ en ‘de wereld’ zijn verdwenen, de wederzijdsheid, de vereenzelviging, is *volledig* (een woord dat naar mijn idee goed de gemoedstoestand uitdrukt die Ouwens' ‘ik’ zoekt), Ouwens' volheid is echter eenzijdiger: de ruimte neemt hem in zich op, hij schenkt er zijn hart aan, maar vice versa? De volledige wisselwerking komt niet tot stand.

Hoewel ook Nescio na zo'n mystiek te noemen ervaring zijn personages meestal nogal hardhandig met beide benen op de grond zet, is Ouwens' ‘thuiskomst’ vele malen desolater, ‘april is niet voor niets the cruelest month’:

> [...] Ik zette mijn fiets
> tegen de zijmuur en wist niet hoe de dag te
> vervolgen. Maar plotseling viel ik uiteen, ik sloeg
> mijn hoofd af en ontwrichtte mijn lichaam. Op mijn
> kamer doodde ik mij want ik wist niet wat te doen met
> de tijdsvoortgang, want nog was ik jong, maar de wereld
> sloot zich.

Als de wereld zich sluit, blijft er weinig anders over dan in te zien dat de werkelijkheid ons ontsnapt en haar eigen weggaat, '*Als een beek*' (1975), zoals de titel van de voorgaande bundel luidde, waarin Ouwens in het motto sprak over 'gewaande paradijzen'. Het is in dit 'doorborend licht' gezien niet vreemd dat een groot deel van *Klem* handelt over een 'ik' dat de wereld reduceert tot zijn eigen lichaam. *Droom* (1988) heeft het meeste weg van een terugblik die bewust maakt van de werkelijkheid zoals die nu voor het eerst *werkelijk* opgemerkt wordt zonder de delen te bezielen tot 'de roes van de gehelen'. Het reiken naar de 'goddelijke oorsprong' is mislukt, - dat inzicht en de smart erover verhinderden de dichter niet *Afdankingen* (1995) in te zetten met een aantal voortvarende imperatieven: laat, tref voorbereidingen, ruim plaats in, leg de zweep, drijf... Het gaat echter om voorbereidselen tot een reis die moet leiden tot om 'het omzien naar - het vatbaar voor herhaling maken van - het moment, het snijpunt van voortijd en plaats in beweging'. 'Op stond hij na de telbare keren nogmaals', staat ergens in deze bundel. Sisyphos nam andermaal zijn steen op.

En dan verschijnt *Van de verliezer & de lichtbron* (1997). Het & teken in de titel markeert, voor wie het werk van Ouwens gevolgd heeft, een omineuze tweespalt en er lijkt sprake van een veranderende opvatting: 'Hij had in de periferie geleefd maar zou de werkelijkheid / gaan zien zoals zij geworden was sinds hij voor het laatst // Naar haar keek. [...] Hij zou degene zijn die hij nog niet/Was, pas dan zou hij het bestaande zien in zijn eigenlijke staat en niet als gereedschap. [...] En het voorjaarslicht stelde hem de vrijheid in het//Vooruitzicht.'('Een en ander' [!], p. 11) Uit het zelfde gedicht blijkt dat 'hij' 'geen partij was voor de wereld/daarbuiten.' Verderop in de bundel staat: 'Er is niets anders dan er te zien is.' Sisyphos die het opgeeft? En waar blijft Pegasus dan? Worden hem de wieken uitgetrokken? Nee, van wat 'ik' de slagpennen uittrek: van 'de ogenschijnlijk onherleidbare angst'.

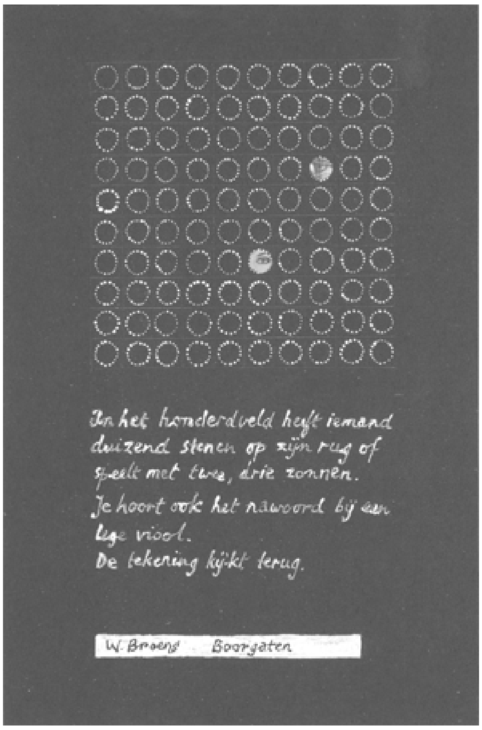
De bundel staat voor een groot deel in het teken van verzoening met de tweespalt: 'Want de vleugels dun ik uit en spek mijn spanwijdte;/mijn spanwijdte voed ik met mijn herleiding van de angst / op het ontbreken van het bewustzijn van doem'. Het lijkt er op dat Ouwens een last van de schouders is gevallen, het lijkt er op dat hij de vloeibare ongrijpbaarheid van de werkelijkheid die hij in *Als een beek* grimmig met 'gewaande paradijzen' bevocht, accepteert: 'De werkelijkheid was dan ook [!] als een vloeistof. [...] Maakt van de nood een deugd en leert zwemmen.' Ouwens laatste bundel is daarmee verreweg de lichtste (in alle betekenissen van dat woord) van alle. De verliezer uit de titel is wellicht de illusies van zijn verzonnen lusthoven kwijt, maar de lichtbron schijnt feller en vitaler dan ooit. Is dat het einde van Ouwens' dichterschap? Hij stelt ons zelf gerust waar hij schrijft: 'maar de berusting/doet voor de revolte niet onder'. Wanneer 'berusting' en 'revolte' als metaforen voor respectievelijk zijn huidige en vroegere poëzie mogen gelden, is het een onbescheiden, maar van zelfkennis getuigende uitspraak, die ik graag beaam: zijn dichterlijke

vitaliteit blíjft in het zeggen zichtbaar. Om enkele regels uit een van de laatste gedichten naar mijn hand te zetten: Hij bespikkelt zijn lippen met lichtmoedigheid en lost zijn handreiking niet op in een grijze doem.

Literatuur

Kees Ouwens, *Van de verliezer & de lichtbron*. Amsterdam, 1997, Meulenhoff.

[Boorgaten - W. Broens]



Register van de zesentwintigste jaargang nummers 238 t/m 247 - 1996-1997

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

WILMINK, Willem
GEDICHTEN 239/7
zie CONINCK, Herman de
zie HANENBERG, Patrick van den

CONINCK, Herman de
Wilmink, Willem
'Ernstig genoeg' *239/11*

HANENBERG, Patrick van den
Wilmink, Willem (*over zijn liedjes*) *239/33*

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Patrick van den Hanenberg over Willem Wilmink heeft geschreven - en wel in het bijzonder over de liedjes van Wilmink - en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 239 op pagina 33; vervolgens dat Willem Wilmink een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in dit geval is het poëzie die je in nummer 239 op pagina 7 aantreft. Bij Willlem Wilmink vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar het artikel over de liedjes moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzingen opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Hanenberg, Patrick van den), zoals je eerst bij Herman de Coninck moet kijken om te vinden waar en wat deze over Willem Wilmink heeft geschreven. De verwijzingen geven aan dat je in BZZLLETIN 239 op pagina 11 een artikel van zijn hand over het boek *Ernstig genoeg* zult aantreffen. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

ALTENA, Peter
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' *245/16*

ARBEIDERSPERS, De
zie KRAAMER, Josje

ARIJS, Marijke
zie ELSHOUT, Ron

ARMANDO
zie HEYMANS, J.

ARTS, Clemens
Perec, Georges
'La disparition' *en*
Mann, Thomas
'Der Erwählte' ('De uitverkorene') *243/53*

ATLAS, Uitgeverij
zie KRAAMER, Josje

BASTIEN, Pierre
TWEETALIGHEID: TOI ET TA LYRE AIDENT 243/65

BEEKUM, Menno van
OVER *TONEEL 246-247/96*

BEELDENDE KUNST EN LITERATUUR
zie BZZLLETIN 246-247

BENJAMIN, Walter
zie HEYMANS, J.

BERNLEF, J.
zie ELSHOUT, Ron

BEZIGE BIJ, De
zie KRAAMER, Josje

BLOEM, J.C.
zie ELSHOUT, Ron

BLOEM, Rein
Cervantes, Miguel de

‘Don Quichot van La Mancha’ *en Faverey, Hans 245/45*
zie ELSHOUT, Ron

BOEF, August Hans den
Gray, Alasdair 243/71
LANDSCHAP MET VLIEGVERKEER 240/31
Toonder, Marten (over de bovenbaasverhalen) 238/65

BOOGAARD, Oscar van den
AANTEKENINGEN OVER BEELDENDE KUNST 246-247/36

BRAKMAN, Willem
zie HEYMANS, J.

BREUKERS, Chrétien
DE DON QUICHOTTE VAN DE GOVERT FLINCKSTRAAT 245/50

BROENS, Willem
RESTTIJD 239/80
RESTTIJD 240/79
RESTTIJD 241-242/120
RESTTIJD 243/79
RESTTIJD 244/80
RESTTIJD 245/80
RESTTIJD 246-247/119

CALVINO, Italo
zie LÜTTICKEN, Sven

CERVANTES, Miguel de
zie ALTENA Peter
zie BLOEM, Rem
zie ELSHOUT, Ron
zie FITZMAURICE-KELLY
zie GARCIA SANCHEZ, Javier
zie KRIJL, Colette
zie MONZó, Quim
zie NIJS, Pieter de
zie OOSTERHOLT, Frans
zie PALOL, Miguel de
zie POL, Barber van de
zie TIJMES, Pieter
zie UNAMUNA, Miguel de

COLOFON, 't
zie KRAAMER, Josje
zie HOOGERVORST, Ingrid

CONINCK, Herman de
Wilmink, Willem
'Ernstig genoeg' *239/11*

CONTACT, Uitgeverij
zie KRAAMER, Josje

CRONE, C.C.S.
zie HEYMANS, J.

DAALEN, Hans van
EEN MES IN DE RUG
(*over Hans Kresse en de strip Eric de Noorman*)
238/24

DAMEN, Anton
Moore, Alan en Gibbons, Dave
'Watchmen' *238/45*

DIBBETS, Hiske
DE NEUS VAN CLEOPATRA (*over strips*) *238/82*

DIJKSTERHUIS, Fokko Jan
Watterson, Bill
'Casper en Hobbes' *(stripverhaal) 238/61*

DIJS, Fred
DE FUUT IN DE GRACHT VANGT BOT 240/15

DUIJNHOVEN, Serge van
zie ELSHOUT, Ron

DUITSE LITERATUUR
zie ARTS, Clemens
zie BENJAMIN, Walter
zie HARBERS, Henk
zie MANN, Thomas

ECO, Umberto
zie STORM, Arie

ELSHOUT, Ron
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' (*Pieter Langendijk, Marijke Arijs, Piet Meeuse, Rein Bloem, Hans Faverey*) *245/36*
EEN BONT GEZELSCHAP (*over postmodernisme en poëzie*) *241-242/105*
POSTE RESTANTE (Rob Schouten 'Bij bewustzijn'; *Ed Leeflang* 'Liereman') *239/77*
POSTE RESTANTE (L.F. Rosen 'Adel' en 'Al het aardsch geluk') *240/77*
POSTE RESTANTE (*post-Joegoslavische literatuur en Serge van Duijnhoven* 'Copycat') *243/76*
POSTE RESTANTE (*Anna Enquist*) *244/77*
POSTE RESTANTE (*J.C. Bloem*) *245/77*
POSTE RESTANTE (*J. Bernlef*) *246-247/117*
Schrijven in het middelbaar onderwijs 244/43
Schrijven over beeldende kunst: K. Schippers, Anna Tilroe, Jan Wolkers, Charlotte Mutsaers 246-247/74
Tellegen, Toon 239/45

ENDT, Enno
Wilmink, Willem
'Het verkeerde pannetje' *239/29*

ENGELSTALIGE LITERATUUR zie BOEF, August Hans den zie GRAY, Alasdair
zie VERHOEVEN, W.M.

ENQUIST, Anna
zie ELSHOUT, Ron

EYMERS, Hester
HUILENDE SCHRIJFSTERS (*over Charlotte Mutsaers en Jeanette Winterson*) *246-247/84*
Over kinderboeken voor alle leeftijden 239/52

FAVEREY, Hans
zie BLOEM, Rein
zie ELSHOUT, Ron

FERRON, Louis
DODDELTJE EN HORST WESSEL (*over strips*) *238/73*

FITZMAURICE-KELLY
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' *245/10*

FONTIJN, Jan
zie NEERVOORT, Hans

FRANSE LITERATUUR
zie ARTS, Clemens
zie BASTIEN, Pierre
zie GIRARD, René
zie HAAN, Martin de
zie HOUPPERMANS, Sjef
zie JONGENEEL, Els
zie LüTTICKEN, Sven
zie MONTFRANS, Manet van
zie NIJS, Pieter de
zie PEREC, Georges
zie QUENEAU, Raymond
zie ROBERT, Marthe
zie ROUSSEL, Raymond

FRIEDMAN, Carl
zie NEERVOORT, Hans

GARCIA SANCHEZ, Javier
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' *245/12*

GAY, Peter
zie NEERVOORT, Hans

GEEST, Joosje van
Postmodernisme in de architectuur 241-242/86

GERLACH, Eva
zie HEYMANS, J.

GERRITSEN, W.P.
Wilmink, Willem (*en de middeleeuwse poëzie*) *239/22*

GIBBONS, Dave
zie DAMEN, Anton

GIRARD, René
zie TIJMES, Pieter

GOGH, Vincent van
zie SPEET, Fleur

HAAN, Martin de
Queneau, Raymond 243/34

HANENBERG, Patrick van den
Wilmink, Willem (over zijn liedjes) 239/33

HARBERS, Henk
Over het postmodernisme 241-242/3
Postmodernisme in de Duitse literatuur? 241-242/28

HEIJDEN, A.F.Th. van der
zie HEYMANS, J.

HERMANS, Hub.
Postmodernisme in de Spaanstalige literatuur 241-242/36

HERZOG, Katalin
Postmoderne beeldende kunst 241-242/74

HEYMANS J.
Brakman, Willlem
'Een voortreffelijke ridder' *245/51*
DE BOEKHOUDING (*Nescio* 'Nagelaten Werk';*J.J. Voskuil; A.F.Th. van der Heijden*) *239/73*
DE BOEKHOUDING (C.C.S Crone 'De schuiftrompet'; *Gerrit Krol* 'Middletons dood'; *Willem Brakman* 'Het groen van Delvaux'; *Nicolaas Matsier* 'Dicht bij huis'; *A.L. Snijders*) *244/72*
DE BOEKHOUDING (*Eva Gerlach* 'Kruim'; *Jacg Vogelaar* 'Klaaglied om Ka'; *Jan Wolkers* 'Mondriaan op Mauritius'; *Piet Meeuse* 'Schermutselingen en andere verhalen'; *Oek de Jong* 'Een man die in de toekomst springt'; *P.F. Thomése* 'Haagse liefde & De vieze engel'; *René Huigen* 'Tegen de vlakte'; *Walter Benjamin 246-247/109*
Middag, Guus (*tgv Gouden Griffel*) *239/39*
Mutsaers, Charlotte
'Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw' (*stripverhaal*) *238/74*
OVERBLIJFSELEN (*over Armando en K. Schippers*) *246-247/87*
Ticheler, Pascale (*over haar landschappen*) *246-247/58*
Tilroe, Anna (*gesprek*) *264-247/3*
Toledo, Alice (*literair agent*) *244/57*

Wilmink, Willem (gesprek) 239/15

HOLMAN, Theodor
zie KRAAMER, Josje

HONGAARSE LITERATUUR
zie JASTRZEBSKA, Jolanta

HOOGERVORST, Ingrid
Koch, Herman (gesprek) 239/67
Vaal, Elizabeth de (gesprek) 246-247/103
Wiersinga, Pim (en 't Colofon) 244/33
Woerden, Henk van (gesprek) 240/68

HOUPPERMANS, Sjef
Roussel, Raymond
'Nieuwe Indrukkken van Afrika' (*over de vertaling*) *243/14*

HUIGEN, René
MARCEL BROODTHAERS HEEFT ZIJN KOFFERS GEPAKT VOOR EEN KORTE VLIEGVAKANTIE 246-247/34
zie HEYMANS, J.

ITALIAANSE LITERATUUR
zie CALVINO, Italo
zie LÜTTICKEN, Sven

JAMES, Henry
zie STORM, Arie

JASTRZEBSKA, Jolanta
Hongaars postmodernisme 241-242/56

JEUGDLITERATUUR
zie BZZLLETIN 239
zie ELSHOUT, Ron
zie EYMERS, Hester
zie HEYMANS, J.
zie KEMPEN, Yves van
zie KRAAMER, Josje
zie VOS, Marjoleine de

JOEGOSLAVISCHE LITERATUUR
zie ELSHOUT, Ron

JONG, Oek de
zie HEYMANS, J.

JONGENEEL, Els

Postmodernisme in de Franse literatuur 241-242/48

JONGSTRA, Atte

STEMVERKLARING (over postmodernisme) 241-242/97
VERHUISBERICHT
(over strips en Bruintje Beer) 238/20

WAAR MIJN DENKEN OPHOUDT (*over beeldende kunst*) *246-247/28*

KELLENDONK, Frans
zie STORM, Arie

KEMPEN, Yves van
BEELDLEZEN (*over strips*) *238/34*
REPRISE (*over zotheid*) *240/73*
REPRISE (*Margriet de Mooor*) *244/68*
REPRISE (*Paul van Ostaijen*) *245/72*
Tryzna, Tomek
'Meisje Niemand' (*kinderboek voor volwassenen*) *239/58*

KOCH, Herman
zie HOOGERVORST, Ingrid

KOCKELKOREN, Petran
DE ESTHETISCHE WENDING IN HET NATUUR-DEBAT 240/49

KOPLAND, Rutger
GEDICHT OVER EEN LANDSCHAP 240/21

KRAAMER, Josje
Hot items voor beginnende prozaschrijver 244/3
Info over elf uitgeverijen (*ism Arie Storm*) *244/16*
Manuscript: hoe lever ik het aan 244/12
Opleidingen voor schrijvers (*ism Arie Storm*) *244/30*
Over kinderboeken voor alle leeftijden 239/56
QUOTE (*Theodor Holman* 'De laatste avond' *243/80*
Zwagerman, Joost (*gesprek ism Arie Storm*) *244/50*

KRAMER, Arno
ALLE *HOEKEN EN GATEN 246-247/55*

KRESSE, Hans G.
zie Daalen, Hans van

KRIJL, Colette
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' en *Robert, Marthe 245/61*

KROL, Gerrit
ZEILVEST 240/13
zie HEYMANS, J.

KROONENBERG, Mohanna van den
PERSOONLIJK TRAKTAAT VAN EEN PROBLEMATISCH HUWELIJK 246-247/42

LANDSCHAP IN DE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 240

LANGENDIJK, Pieter
zie ELSHOUT, Ron

LEEFLANG, Ed
zie ELSHOUT, Ron

LEEFLANG, Thomas
Over stripverhalen en film 238/53

LEFERINK, Hein
GESPREK OVER DE ZIN VAN HET LEZEN (*Postmodernisme in Nederlands proza*) *241-242/9*

LINDERS, Mariëtte
BEELDROOF VADERMOORD WOORDDIEF 246-247/50

LÜTTICKEN, Sven
Queneau, Raymond; Perec, Georges; Calvino, Italo 243/25

MANN, Thomas
zie ARTS, Clemens

MARIAS, Javier
zie STORM, Arie

MATSIER, Nicolaas
zie HEYMANS, J.

MEEUSE, Piet
zie ELSHOUT, Ron
zie HEYMANS, J.

MENKVELD, Erik
Over manuscript en uitgeverij 244/20

MEULENHOFF, J.M. Uitgeverij
zie KRAAMER, Josje

MIDDAG, Guus
zie HEYMANS, J.

MIK, Edzard

DIEP GEVALLEN 246-247/90

MONTFRANS, Manet van

Perec, Georges
‘Un cabinet d'amateur’ (‘Een kunstkabinet’) *243/43*

MONZÓ, Quim

Cervantes, Miguel de
‘Don Quichot van La Mancha’ *245/13*

MOOR, Margriet de

zie KEMPEN, Yves van

MOORE, Alan

zie DAMEN, Anton

MOUCHETTE

KWATRIJNEN EN VERHALEN 243/59

MULDER, Dirk
DE SCHOENEN VAN BAYEUX 244/37

MUTSAERS, Charlotte
zie ELSHOUT, Ron
zie EYMERS, Hester
zie HEYMANS, J.

NEERVOORT, Hans
Friedman, Carl (*gesprek*) *244/59*
UIT DE TOON (*Peter Gay* 'Sigmund Freud'; *Jan Fontijn* 'Frederik van Eeden') *239/79*
UIT DE TOON (*Cees Nooteboom* 'In Nederland') *241-242/116*

NESCIO
zie HEYMANS, J.

NIJGH & VAN DITMAR
zie KRAAMER. Josje

NIJS, Pieter de
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' *245/24*
LANDSCHAP EN VRIJHEID (*Ronddwalen in de landschapsschilderkunst*) *240/38*
Vertelculturen in Nederland 239/62
VIERKANT ACHTER MONDRIAAN (*Over 'snelle' en 'langzame' kunst*) *246-247/15*
Roussel, Raymond 243/3

NOOTEBOOM, Cees
zie NEERVOORT, Hans

OEVER, Annie van den
COïTO, ERGO SUM (*een alfabet van de postmoderne film*) *241-242/64*

OORSCHOTS UITGEVERSMAATSCHAPPIJ, G.A. van
zie KRAAMER, Josje

OOSTERHOLT, Frans
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mnacha' *245/10*

ORANJERIE

zie SCHIJVENS, Lauran

OSTAIJEN, Paul van
zie KEMPEN, Yves van

OUDHEUSDEN, Pieter van
Tardi, Jacques (*over zijnwerk als striptekenaar*) *238/3*

OULIPO
zie LüTTICKEN, Sven
zie SCHIJVENS, Lauran

OUWENS, Kees
VIER GEDICHTEN 240/22

PALOL, Miguel de
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' *245/14*

PEETERS, Benoît
zie POLS, Hans

PEREC, Georges
zie ARTS, Clemens
zie LüTTICKEN, Sven
zie MONTFRANS, Manet van

PETERS, Arjan
De Gulden Schrijftip van Arjan Peters 244/27

POL, Barber van de
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' (*over de vertaling*) *245/3*

POLS, Hans
Peeters, Benoît en
Schuiten, François (*over hun stripverhalen*) *238/36*

POOLSE LITERATUUR
zie TRYZNA, Tomek

POSTMODERNISME
zie BZZLLETIN 241-242
zie ELSHOUT, Ron
zie GEEST Joosje van
zie HARBERS, Henk
zie HERMANS, Hub.
zie HERZOG, Katalin

zie JASTRZEBSKA, Jolanta
zie JONGENEEL, Els
zie JONGSTRA, Atte
zie LEFERINK, Hein
zie OEVER, Annie van den
zie STORM, Arie
zie VERHOEVEN, W.M.

PROMETHEUS, Uitgeverij
zie KRAAMER, Josje

QUENEAU, Raymond
GEDICHTEN EN EEN PROZAFRAGMENT 243/40
zie HAAN, Martin de
zie LÜTTICKEN, Sven

QUERIDO'S UITGEVERIJ B.V., Em.
zie KRAAMER, Josje

REGISTER BZZLLETIN
25ste jaargang(nrs. 228 t/m237-1995-1996)238/83

REINTS, Martin
LAARZEN AAN! (Nieuwe natuur) 240/7

RIKKEN, Freddy
GEMAAKTE NATUUR 240/9

ROBERT, Marthe
zie KRIJL, Colette

ROSEN, L.F.
zie ELSHOUT, Ron

ROUSSEL, Raymond
zie HOUPPERMANS, Sjef
zie NIJS, Pieter de

SANDERS, Georgine
DE NATUUR IN BROOKLYN 240/30

SCHIJVENS, Lauran
GIVE&TAKE MULTIPLE en Pillow & Pager en ORANJERIE 243/66

SCHIPPERS, K.
zie ELSHOUT, Ron
zie HEYMANS, J.

SCHOUTEN, Rob
Strips en 'hogere literatuur' 238/15
zie ELSHOUT, Ron

SCHRIJFGIDS
zie BZZLLETIN 244

SCHUITEN, François
zie POLS, Hans

SNIJDERS, A.L.

EEN HEK IN DE WOESTIJN 246-247/31
zie HEYMANS, J.

SPAANSTALIGE LITERATUUR
zie ALTENA, Peter
zie BLOEM, Rein
zie BZZLLETIN 245
zie CERVANTES, Miguel de
zie ELSHOUT, Ron
zie FITZMAURICE-KELLY
zie GARCIA SANCHEZ, Javier
zie HERMANS, Hub.
zie KRIJL, Colette
zie MARIAS, Javier
zie MONZÓ, Quim
zie NIJS, Pieter de
zie OOSTERHOLT, Frans
zie PALOL, Miguel de
zie POL, Barber van de
zie TIJMES, Pieter
zie UNAMUNA, Miguel de

SPEET, Fleur
DE GESCHREVEN SCHILDERING (*over Vincent van Gogh*) *246-247/65*

STEEN, Judith van
EMPTY HOUSE (*over kunstrecensies*) *246-247/92*

STORM, Arie
FAMILIETWIST IN DE RUIMTE (*over* Star Wars) *246-247/100*
Heijden, A.F.Th. van der
'Advocaat van de hanen' 244/23
QUOTE (*Javier Marias*) *240/80*
ZOEKEN EN DE DOOD VINDEN (*over postmodernisme, Umberto Eco, Henry James en Frans Kellendonk*) *241-242/99*
zie KRAAMER, Josje

STRIPVERHALEN
zie BOEF, August Hans den
zie BZZLLETIN 238
zie DAALEN, Hans van
zie DAMEN, Anton
zie DIBBETS, Hiske
zie DIJKSTERHUIS, Fokko Jan
zie FERRON, Louis
zie HEYMANS, J.
zie JONGSTRA, Atte
zie KEMPEN, Yves van

zie LEEFLANG, Thomas
zie OUDHEUSDEN, Pieter van
zie POLS, Hans
zie SCHOUTEN, Rob
zie VERMEULEN, Joost

SUN
zie KRAAMER, Josje

TARDI, Jacques
zie OUDHEUSDEN, Pieter van

TELLEGEN, Toon
zie ELSHOUT, Ron

THOMÉSE, P.F.
zie HEYMANS, J.

TICHELER, Pascale
zie HEYMANS, J.

TIJMES, Pieter
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' *en Girard, René 245/66*

TILROE, Anna
zie ELSHOUT, Ron
zie HEYMANS, J.

TOLEDO, Alice
zie HEYMANS, J.

TOONDER, Marten
zie BOEF, August Hans den

TOORN, Willem van
HOEZO ONGEREPT? (*over de natuur*) *240/3*
DE BLAUWE KAMER (*over tekeningen van Willem den Ouden*) *240/6*

TRYZNA, Tomek
zie KEMPEN, Yves van

UNAMUNA, Miguel de
Cervantes, Miguel de
'Don Quichot van La Mancha' *245/10*

VAAL, Elizabeth de
ELKE OVEREENKOMSTIGE GELIJKENIS BERUST OP TOEVAL 246-247/46
zie HOOGERVORST, Ingrid

VEEN, L.J.
zie KRAAMER, Josje

VERHOEVEN, W.M.
Het postmodernisme in de Engelstalige literatuur 241-242/18

VERMEULEN, Joost

Egypte in het stripverhaal 238/77

VOGELAAR, Jacq
SPREKENDE BEELDEN (*Over beeldende kunst*) *246-247/23*
zie HEYMANS, J.

VOS, Marjoleine de
Over kinderboeken voor alle leeftijden 239/3

VOSKUIL, J.J.
zie HEYMANS, J.

VROMAN, Leo
OVERIGENS VERBODEN TOEGANG 240/29

WATTERSON, Bill
zie DIJKSTERHUIS, Fokko Jan

WIERSINGA, Pim
zie HOOGERVORST, Ingrid

WILMINK, Willem
GEDICHTEN 239/7
zie CONINCK, Herman de
zie ENDT, Enno
zie GERRITSEN, W.P.
zie HANENBERG, Patrick van den zie HEYMANS, J

WINTERSON, Jeanette
zie EYMERS, Hester

WOERDEN, Henk van
zie HOOGERVORST, Ingrid

WOLKERS, Jan
zie ELSHOUT, Ron
zie HEYMANS, J.

ZOMEREN, Koos van
SCHADUW IN TIROL 240/24

ZWAGERMAN, Joost
zie KRAAMER, Josje

[Nummer 249]

Voorwoord

In deze aflevering van BZZLLETIN staat het werk van dichter, prozaschrijver, essayist én beeldend kunstenaar Huub Beurskens centraal.

In een uitgebreid gesprek met J. Heymans komt Beurskens zelf aan het woord over de ontwikkelingen in zijn werk, over zijn literaire voorbeelden en over de verwevenheid van zijn verschillende activiteiten.

Yves van Kempen, Ron Elshout en Colette Krijl bespreken Beurskens' proza; Ron Elshout gaat ook in op de receptie van Beurskens' poëzie. Wiel Küsters bespreekt het lange gedicht *Charme* en André Matthijse zoekt in zijn bijdrage naar sporen van het dichtwerk van Gottfried Benn, Georg Trakl en Nelly Sachs. Twee bijdragen van Huub Beurskens zelf completeren dit nummer: niet eerder vertoond beeldend werk onder de titel *Ontlastingen* en *Cave Leonem*, een oorspronkelijke scenariotekst voor een film van Rein Bloem over het werk van de schilder Carpaccio.

In dit nummer tevens de eerste paginagrote bijdrage van de Stichting Boekmakers - een stichting die aandacht vraagt voor de publicaties van een vijftigtal kleine, onafhankelijke (literaire) uitgevers in Nederland. BZZLLETIN doet middels deze pagina met ingang van dit nummer hetzelfde.

J. Heymans
Ontsnappingskunst (1)
In gesprek met Huub Beurskens

In ‘Plaats van vertrek’, het autobiografische openingsessay van de bundel *Buitenwegen* (1992), herinnert Huub Beurskens zich hoe hij in het bezit van zijn eerste gedichtenbundel kwam. Als vierdeklasser van het Venlose augustijnencollege vond hij op een ochtend in mei een cadeautje onder de snelbinders van zijn fiets: een ‘fraai klein pakje’. Dat bleek de bundel *God en Godin* (1967) van Leo Vroman te bevatten, - een lang gedicht in twee delen, handelend over de vanzelfsprekende omgang met de lijfelijkheid en het verlangen om in ‘het niet aflatende natuurproces’ te worden opgenomen. Het was een geschenk van een vriendinnetje, met wie Beurskens op doordeweekse ochtenden van zijn woonplaats Tegelen naar Venlo fietste. In die dagen schreef hij al gedichten. Nog geen jaar na ‘de verrassing onder de snelbinder’ werd er in een poëzierubriek voor jongeren in het Algemeen Handelsblad van 1 maart 1969 een pennenvrucht van hem geplaatst met een eervolle vermelding. Dit gedicht, ‘Geciviliseerd bos’, is te curieus om niet te citeren:

Zo af en toe vallen plassen
licht uit de takken zoals
nu op de verregende krant
van 15-8-1968
en het gekantelde sisiflesje

Ik zoek een plek om te wateren
zonder schuifslot een vlag te
plaatsen of als Columbus 't eerst
aan land te gaan maar
als ik dan eindelijk geen scherven
of snippers meer zie een onverkrachte
grond en me the big explorer
waan, ontdek ik plots het *VERBODEN*
JOEG. VOOR ONBEV.: NAT. RESERVAAT

Die verdomde Vikingen zijn me dus
toch weer voor geweest!

Trots kwam Beurskens met de krant thuis, maar de ontvangst van zijn poëtische debuut was anders dan hij zich had voorgesteld. Toen zijn vader het gedicht had gezien, gooide hij de krant op tafel met de misprijzende woorden: ‘Als je daar je geld mee moet gaan verdienen...!’

Beide anekdotes, in ‘Plaats van vertrek’ aan de vergetelheid ontrukt, laten onder meer zien dat Beurskens' belangstelling voor de poëzie is begonnen in een sfeer van taboes en verbodsbepalingen. En wat oefent op een middelbare scholier een grotere aantrekkingskracht uit dan het afwijkende en het verbodene! Als gevolg daarvan begon hij zich ‘in vrijwillige afzondering en in het geheim’ aan de poëzie te wijden. Lezen en schrijven. Daarbij werd hij gaandeweg steeds meer gegrepen door het hermetische en schijnbaar ontoegankelijke: het werk van de Vijftigers, de reactie daarop van ‘de nieuwe stijl’ en bovenal de gedichten en literaire opvattingen van Gottfried Benn en Georg Trakl. ‘Poëzie als breuk met de wereld’. En toen Beurskens

inzag dat die breuk een van de belangrijkste thema's van de moderne poëzie is, werd hij nog meer gestimuleerd om zich bezig te houden met ‘die verdoemde literatuur’. Daardoor verflauwde zijn aanvankelijke belangstelling voor Vromans speelse en direct verstaanbare gedichten.

Na zijn middelbare schooltijdvolgde Beurskens vanaf 1969 een opleiding aan de Akademie voor Beeldende Vorming in Tilburg. In zijn examenjaar aldaar debuteerde hij met de gedichtenbundel *Blindkap* (1975), waarna hij naar Amsterdam verhuisde. Vervolgens publiceerde hij de hermetische, sterk op de poëtische leest van Benn geschoeide bundels *Cirkelgang* (1977), *Op eigen schaduw hurken* (1978) en *Vergat het meisje haar badtas maar* (1980). In de tussentijd had hij ook als prozaschrijver van zich laten horen. Na *De leguaan* (1979) schreef hij de verbrokkelde prozaboeken *Noordzeepalmen* (1980) en *De stroman* (1982). In de eerste helft van de jaren tachtig was

Beurskens als poëziecriticus verbonden aan De Groene Amsterdammer. In deze hoedanigheid kreeg hij op een goede dag de gedichtenbundel *Liefde, sterk vergroot* (1981) van Vroman onderogen-een leerdicht, geschreven ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van Tineke. 'Dat lange gedicht was een openbaring voor mij', vertelt Beurskens (Tegelen, 1950) op een zonnige donderdagmiddag, begin juli, in zijn atelier annex werkkamer in de Amsterdamse Vrolikstraat. 'Wat een openheid! Wat een durf en ongedwongenheid! En wat een mededogen voor het leven om ons heen, zelfs voor beulen! Dit alles sprak me erg aan. Ik dacht toen: waarom zou ik me eigenlijk iets aantrekken van al die poëtische voorschriften van Gottfried Benn. Daar had ik mezelf volkomen in verstrikt.'

'Sola', pre-afabetisme (1952)

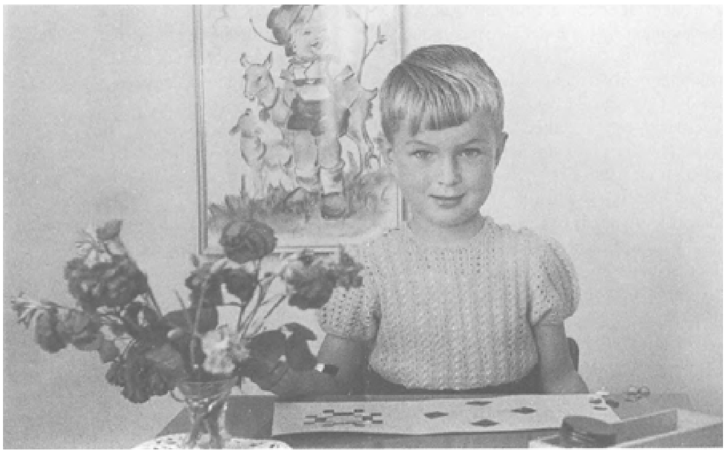
Kikker in de sloot

Jarenlang had Beurskens een compacte poëzie in de traditie van Benn geschreven, gedichten die niet langer dan een bladzijde mochten zijn, maar gaandeweg besloot hij - mede onder invloed van de (her)lezing van Vromans poëzie - af te zien van dat principe. Hij zette zich aan een lang gedicht, het eerste in de Nederlandse letteren sinds *Liefde, sterk vergroot*. Deze arbeid mondde uit in *Charme* (1988), een lyrische *monologue intérieur* met essayistische contrapunten, een gedurige afwisseling van beweging en stilstand, waarin het meest persoonlijke, organische leven nauw verweven blijkt met de grote loop van de geschiedenis. Zowel in *Charme* als in *Liefde, sterk vergroot* wordt de essentie van een emotionele begrip herleid tot iets wat er ogenschijnlijk niets mee te maken heeft, respectievelijk: quarks en bloedcellen. Evenals de docerende dichter in *Liefde, sterk vergroot* denkt de ik-figuur in *Charme* over de waarheid van het leven na, in het besef dat hij van vlees en bloed is. Alhoewel de kiem van Beurskens' bundel *Charme* al in de daaraan voorafgaande bundel *Het*

vertrek (1984) was gelegd, bijvoorbeeld in het gebruik van het woord 'charme' en de zinspeling op de beweging van kleine deeltjes, is het lange gedicht een eerste poging van Beurskens om een eigen poëtica te formuleren. Analoog aan de quarks in de moderne fysica bestaan de verschillende tekstfragmenten (versregels, coupletten, gedichten, verhalende uitweidingen) in Beurskens' oeuvre alleen in hun onderlinge dynamische wisselwerking. Ze kunnen eigenlijk niet worden geïsoleerd. Het gedicht *Charme* is zelf het eerste voorbeeld van deze poëtica die niet alleen literaire uitgangspunten omvat, maar ook allerlei wereldbeschouwelijke elementen.

In de gedichtenbundels die Beurskens vervolgens heeft gepubliceerd, zoals *Hollandse wei en andere ge-*

dichten (1990 - bekroond met de Herman Gorterprijs 1991), *Klein blauw aapje* (1992) en *kangod en de afmens* (1994), heeft hij de in *Charme* verwoorde poëtica in de meest uiteenlopende vormen verder uitgewerkt.



Tussen fysio- en ideoplastiek (1954)

Uit deze poëtische productie in de jaren negentig blijkt eens te meer hoe zeer de literaire geesteshouding van Beurskens verwant is aan die van Vroman. Deze instelling blijkt onder meer uit de voorkeur voor lange gedichten, het gebruik van archaïsche woorden en neologismen (als verweer tegen de vervuiling van de taal), speelse rijmen en allerlei verwijzingen naar de biologie en fysica. Het kon dan ook niet uitblijven dat Beurskens en Vroman een conversatie in gedichten met elkaar zouden voeren. Deze ‘samenspraak’ die ontstond naar aanleiding van een vel pentekeningen van Jacques II de Gheyn, *Vier studies van een kikker* (voor 1604), werd als de een na laatste afdeling in Beurskens' bundel *Iets zo eenvoudigs* (1995) opgenomen. Beurskens begon de reeks ‘Kikker van De Gheyn’ met de versregels ‘Sprong een bruine sakkerloot, *rana temporaria, /* voor de lol voor De Gheyn uit zijn groene sloot / of viel hij aan een kwelfanaat ten prooi? Raar - ‘en vervolgens reageerden de beide schrijvers steeds op het voorafgaande gedicht en in het bijzonder op de laatste strofe daarvan. In deze dichterlijke samenspraak valt overigens op dat Beurskens’ (rijmloze) bijdrage nog darteier en exuberanter is dan die van Vroman. De gedichten in de bundel Iets *zo eenvoudigs*, die een vervolg is op de met de VSB-Poëzieprijs 1995 bekroonde bundel *Aangod en de afmens*, lijken ook in een ander opzicht vergelijkbaar met de poëzie van Vroman. Zoals de Nederlandse Amerikaan de eerste publicatie van zijn werk altijd met een plaats en een datum ondertekent, geeft de Limburgse Amsterdammer in de titels van de gedichten soms een plaats en meestal een datum aan. ‘Dat zal niet opnieuw gebeuren’, verklaart Beurskens. ‘Waarom heb ik aan een gedicht over een wandeling door het bos een datum toegevoegd? Ach, misschien heb ik de momentane achtergrond van het gedicht willen benadrukken. In tegenstelling tot de data onder het werk van Vroman verwijzen de data in de titels van mijn gedichten naar het moment van de gebeurtenis die wordt beschreven. Dat tijdstip van beleving

is uniek en bijgevolg een programmatisch signaal. Op een ander moment was er misschien iets anders gebeurd.'

De ontwikkeling van het dichterschap van Beurskens en de rol die bijvoorbeeld Benn en Vroman daarin hebben gespeeld - om twee uitersten te noemen - valt heel precies te volgen in *Bange natuur*, waarin hij al zijn gedichten tot 1998 heeft verzameld. Dit ruim vierhonderd bladzijden tellende boekwerk begint met de herdruk van *Blindkap*, gevolgd door alle reguliere gedichtenbundels en daartussendoor verschenen bibliofiele uitgaven; het eindigt met een nieuwe bundel: 'Bange natuur'. In de 'Verantwoording en opmerkingen' achterin *Bange natuur* heeft Beurskens twee gedichten opgenomen die hem toch te dierbaar zijn om ze buiten het verzameld werk te houden: 'Geciviliseerd bos' en 'Oplosbare vis', een gedicht dat hij in 1981 in *De Gids* publiceerde en naderhand in zijn roman *Wilde boomgaard* (1994) integreerde. Twee gedichten die tegelijkertijd wel en niet in de verzamelbundel zijn opgenomen. 'Als ik de bundel *Bange natuur* doorkijk,' zegt Beurskens, 'zie ik allemaal sprongen in de ontwikkeling van mijn dichterschap. Daar ligt een bepaald principe aan ten grondslag: als je iets in de vingers hebt, kun je het eigenlijk niet meer. Dit klinkt tegenstrijdig, maar ik bedoel ermee dat een gewoonte op den duur al te zeer gaat opvallen. Dat zie je niet alleen in de kunst, maar ook in de sport. Als je begint te geloven dat je een goede tennisser bent, dan verlies je gegarandeerd de volgende partij. Dat zul je altijd zien. Dan ben je niet creatief meer. Je bent niet meer aan het zoeken. Dat heb ik in mijn gedichten steeds geprobeerd, - een sprong wagen en kijken waar ik uitkom. Daardoor krijg je trouwens ook het gevoel dat je erg van jezelf verwijderd raakt. Bladerend door *Bange natuur* kun je je afvragen: wat ben ik eigenlijk opgeschoten met al die sprongen? Die afzonderlijke poëziebundels zijn hoogstens sprongetjes van een kikker in dezelfde sloot. Je springt niet zomaar de oceaan over, al heb je in de overgang van de ene bundel naar de andere wel steeds het gevoel dat je dat aan het doen bent.' En Beurskens vervolgt: 'Door *Bange natuur* af te sluiten met een nieuwe gedichtenbundel laat ik zien waar ik op dit moment als dichter sta. Daarom heb ik de verzamelbundel dezelfde titel als die van de laatste bundel gegeven. Zonder de traditie en al die oude gedichten had ik de bundel "Bange natuur" nooit geschreven. Bovendien heb ik alle afdelingen en reeksen niet als zelfstandige gedichten willen laten afdrukken, één gedicht per pagina, maar als een stapeling van hetgeen ik ooit heb geschreven, - gewoon alles achter elkaar. Daarmee benadruk ik nog eens dat de ene bundel uit de andere is voortgevloeid. Vandaar dat ik ook nauwelijks iets aan de gedichten heb veranderd. De bundel *Bange natuur* geeft gewoon de weg aan die ik als dichter heb afgelegd. Waar ik wel eens van droom, is dat mijn volgende gedichtenbundel opnieuw in de vorm van een verzameld werk zal verschijnen, met die nieuwe bundel als voorlopige afsluiting. Dat zou de ideale poëziebundel voor mij zijn.'

Schemerlampjestoon

Laten we teruggaan naar het begin van uw dichterschap. De gedichten in 'Blindkap', de bundel waarmee Bange natuur *opent, zijn veel hermetischer dan 'Geciviliseerd*

bos', het gedicht waarmee u 'officieus' debuteerde. Hoe bent u met de hermetische dichtkunst in aanraking gekomen?

Op het Thomascollege in Venlo had ik een leraar Nederlands die mij als beginnend dichter wel begreep en ook heeft gestimuleerd. Hij wees me bijvoorbeeld op de gedichten van Hans Vlek en Riekus Waskowsky, zulke bundels als Een *warm hemd voor de winter* en *Slechts de namen der grote drinkers leven voort*, beide in 1968 verschenen. Ook de zakelijke aanpak van Armando, K. Schippers en Hans Verhagen sprak me erg aan. Dat waren invloeden. Daardoor zag ik ineens andere mogelijkheden om iets met literatuur te doen. Wat dit betreft zou je een gedicht als 'Geciviliseerd bos' als een eerste opstap naar de echte literatuur kunnen zien.

Toen ik een andere leraar vroeg welke moderne literatuur ik in de Duitse taal moest lezen, begon hij een beetje te lachen. Hij zei: 'Ach, het gaat in de literatuur eigenlijk altijd om hetzelfde: geboorte, liefde en dood. Dit hield de schrijvers vroeger ook al bezig. Daar hoef je geen moderne literatuur voor te lezen'. Op deze gevatte opmerking had ik geen weerwoord. Hij had naar mijn gevoel gelijk en tegelijkertijd ook niet. Ik koesterde gewoon een enorme zucht naar nieuwe li-

teratuur. Toen kwam ik op eigen houtje terecht bij de fascinerende, maar moeilijk te begrijpen essaybundels van Willy Roggeman. Deze achteraf beschouwd nogal dogmatische essayist besprak allerlei buitenlandse literatuur waar ik op de middelbare school nooit van had gehoord. Hij gingvooral in op het werk van Duitstalige schrijvers: Franz Kafka, Robert Musil, Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn. Noem maar op. Via zijn essays kwam ik het oorspronkelijke werk van deze schrijvers op het spoor. Daarin ontdekte ik van alles wat ik in de Nederlandse literatuur nooit had aangetroffen. Achteraf bleek dat soortgelijke ideeën bijvoorbeeld ook bij Paul Rodenko hadden postgevat.

U maakte in betrekkelijk korte tijd kennis met het werk van allerlei schrijvers, van wie u een aantal in 'een hint en een tip voor plagiaatjagers' achterin de bundel Blindkap *opsomt. Van hen* is *Benn uw literaire leidsman geworden. Waarom juist hij?*

Dat heeft met zijn strenge opvattingen over poëzie te maken. Benn kon een aantal samenhangende denkbeelden over de dichtkunst presenteren. Dat was, zeker in de tijd waarin hij leefde, nogal opmerkelijk. Hij is in 1956 gestorven. Zijn leven is dus nog zes jaar samengevallen met het mijne. Niet alleen had ik een houvast aan Benns literaire opvattingen, maar zijnpoezie klikte ook met de fascinaties die ik van kindsbeen af heb gehad. Ik ben bijvoorbeeld altijd gebiologeerd geweest door fossielen en prehistorische voorwerpen. En deze dingen kwam ik als metafoor in de poëzie van Benn tegen. Zo kregen het gedicht als artefact en allerhande prehistorische vondsten ineens iets met elkaar te maken. Deze samenhang stimuleerde mij om in dezelfde richting te gaan denken. Met als gevolg dat de thema's in *Cirkelgang*, de eerste bundel die bij Meulenhoff verscheen, en *Op eigen schaduw hurken* nogal met die van Benn hebben te maken: artefacten, overblijfselen uit de prehistorie en dit alles in een specifieke vorm gegoten.

Gottfried Benn heeft natuurlijk nooit een expliciet poëtisch systeem ontwikkeld, maar hij gaf gewoon een aantal symptomen van gedichten die in zijn ogen verouderd waren. Daaruit kunnen zijn denkbeelden over de moderne dichtkunst worden afgeleid. Zo sprak hij in *Probleme der Lyrik* (1951) en andere redevoeringen een verbod uit op het 'lyrisch ik' in het gedicht. Dat geeft alleen maar aanleiding tot een schemerlampjestoon, - en die moet juist worden uitgeband. Het gedicht is een ding. Dat mag dan ook niet mooi romantisch beginnen: de eerste regel dient met terugwerkende kracht even belangrijk te zijn als de laatste. Benn heeft wel eens gezegd dat hij zou willen dat hij alle woorden van het gedicht op elkaar kon drukken, ware het niet dat het resultaat dan onleesbaar zou worden. Hij had ook een grote aversie tegen het bijvoeglijk naamwoord, maar die vind je ook wel bij andere modernisten terug, zoals Paul Valéry. Alles in een gedicht moest in zijn ogen zo veel mogelijk worden geconcentreerd. Dus: geen gebruik van lidwoorden voorzover die geen betekenis hebben, geen bijvoeglijke naamwoorden, geen kleuraanduidingen en vooral geen als-vergelijkingen. Daarom moest Benn ook niets van de lyriek van Rilke hebben. Dat werk is pure vergelijking. Volgens Benn dient een dichter zich te beperken tot werkwoorden en zelfstandige naamwoorden. Een gedicht moet op zichzelf kunnen staan. In het latere werk van Benn, zoals de *Statische Gedichte* (1948) waarvan ik een aantal voor *De Gids* heb vertaald, zie je dat hij aan zijn eigen 'programma' heeft geprobeerd te ontsnappen. Dat is allemaal veel anekdotischer en

vloeiender dan een vroege bundel als *Morgue und andere Gedichte* (1912). Achteraf blijken de gedichten van Benn toch niet zo gesloten als aanvankelijk gedacht, maar word je plotseling met die schrijfwijze geconfronteerd, dan zie je een soort muur voor je opdoemen.

Als u nu terugkijkt op Blindkap *en de drie daaropvolgende gedichtenbundels, beantwoorden die, volgens u, dan aan de opvattingen van Benn?*

In dat geval zou ik me moeten afvragen wat de goede, oude Gottfried zou hebben gevonden van die gedichten van mij. Dat weet ik natuurlijk niet. Misschien dat ik, wat mijn poëtische uitgangspunten betreft, op een gegeven moment roomser dan de Paus ben geweest. Strenger in de leer dan de meester zelf. Ik had bijvoorbeeld hoofdletters, slot-punten en alles wat me overbodig leek voor het gedicht als ding radicaal uitge-band. Daarover zou Benn zich waarschijnlijk niet zo druk hebben gemaakt.

Aan het einde van de jaren zeventig bent u ook prozagaan schrijven. In hoeverre sluiten uw eerste prozaboeken op de opvattingen van Benn aan?

Benn heeft ook proza geschreven, bijvoorbeeld een boek onder de titel *Gehirne* (1916). Dat bevat een aantal prozateksten rond de half-fictieve arts Rönne die in een innerlijke monoloog met hersenen bezig is. Naderhand heeft hij de *Roman des Phänotyp* (1943) en nog een paar van die proza-achtige stukken geschreven. In het proza van Benn komt, steeds in een compact bestek, de onmogelijkheid tot uitdrukking om een compleet beeld van iets te kunnen scheppen. De werkelijkheid is, volgens hem, alleen op een prismatische wijze te benaderen. In zijn proza komen veel dieren voor die met facetogen kijken, zoals libellen. Vergelijk het proza van Benn met zo'n rondraaiende bol in een discotheek, - allemaal stukjes glas, zodat je overal schitteringen ziet. Eigenlijk kun je ook de hersenen beschouwen als een facetoog. Op dit besef heb ik in een prozaboek als *De leguaan* gereflecteerd. Dat bestaat uit allemaal losse stukjes over verschillende onderwerpen, zonder dat die fragmenten een lopend verhaal vormen.

" portrait of the poet as a young man". rican hotel 1972.

(foto en tekening: Peter van Beveren, 1972)

Afstand nemen

Zeker in het begin van uw schrijverschap was uw werktempo ongenadig hoog. Ga maar na: tussen 1975 en 1982 schreef u vijf poëziebundels en drie prozaboeken. Bovendien publiceerde u een paar bundels met vertaalde poëzie vanrespectievelijk Benn, Traklen Nelly Sachs. Bij ditalles schreef u een verantwoording in de vorm van de essaybundel Schrijver zonder stoel *(1982). En alsof dit nog niet genoeg is, maakte u ook de illustraties voor de meeste omslagen van deze boeken. Waaruit komt deze onwaarschijnlijke inzet voort?*

Mijn inzet komt uit een literair-culturele naïviteit van mij voort. In tegenstelling tot veel schrijvers heb ik geen universitaire taalopleiding genoten. Mijn achtergrond is die van de kunstacademie. Daarom vind ik het boek als vorm, het ding *an sich*, heel belangrijk. Voordat ik aan een nieuw prozaboek begin, maak ik

meestal eerst een ontwerp voor het omslag. Dat heb ik dan alvast, ik hoef het, bij wijze van spreken, alleen nog maar open te maken. Ook bepaal ik vooraf ongeveer de dikte van het boek. Deze benaderingswijze is misschien te vergelijken met hoe beeldhouwers werken. Als je een brok steen hebt gekozen, ben je al een heel eind. Dan weet je al hoe groot het beeld ongeveer gaat worden. In die omvang moet je ergens de vorm te pakken krijgen.

Ten tijde van de bundel *Cirkelgang* maakte ik vrij abstracte gouaches waar steeds een figuratie doorheen schemerde. Die hadden veel te maken met Noord-Afrikaanse grotschilderingen. Het lag voor de hand om een van die gouaches op het omslag van die bundel te gebruiken, omdat ze sterk aanleunden tegen de thematiek van de gedichten: de prehistorie en zo. Het omslag van *Op eigen schaduw hurken* bevat een van de minst geslaagde tekeningen, vind ik achteraf. Het is een erg anekdotische tekening van een harlekijn die, hurkend op zijn eigen schaduw, met een trekpop zit te spelen. Het absurde in de weer met het absurde. Als idee was het niet slecht, maar het heeft verder niets te maken met wat ik ooit aan tekeningen en schilderijen heb gemaakt.

Na de bundel De Vissen De Reigers (*1982*) *heeft u geen omslagen van uw publicaties meer geïllustreerd. Sterker nog, sedertdien houdt u de beeldende kunst die u creëert, zo veel mogelijk buiten de openbaarheid. Waarom?*

Dat heeft toch veel te maken met zelfbescherming. Denk daarbij eerder aan persoonlijke dan aan artistieke redenen. In die jaren verschenen soms verschrikkelijk pijnlijke recensies van mijn poëzie en proza. Daar ging ik toch meer onder gebukt dan ik had verwacht. Toen kreeg ik de behoefte om mezelf in bescherming te nemen. Ik dacht: eigenlijk ben ik helemaal geen schrijver, want ik ben opgeleid tot beeldend kunstenaar. Dat bood mij een mogelijkheid om weg te vluchten van het literaire front. Bovendien hoefde ik voor mijn in stilte gemaakte schilder- en tekenwerk geen rekenschap af te leggen. Kortom, ik kon me met een gerust hart op de literatuur storten - ik zou wel zien hoe lang ik dat zou volhouden -, want er was altijd nog iets anders waarin ik me kon uiten. Daar komt nog iets bij, - in de Nederlandse literatuur moet je niet te veel noten op je zang hebben. Als beeldend kunstenaar begrijp ik absoluut niet dat het verdacht is om, naast gedichten, verhalen en essays, bijvoorbeeld schilderijen te maken. Tenzij je natuurlijk Armando heet, maar vergeet niet dat hij gedurende vele jaren ook van alles en nog wat voor zijn kiezen heeft gekregen. Deze houding doet, naar mijn smaak, in de beeldende kunst veel minder opgeld. Het wordt je als beeldend kunstenaar bijna kwalijk genomen als je alleen maar olieverfschilderijen maakt. Je moet ook laten zien dat je kunt schetsen en tekenen. Verschillende kunstdisciplines kunnen elkaar sterk bevruchten. Als je veel tekent, ga je misschien op een andere wijze schilderen. Een schets of een tekening is vanzelfsprekend niet te vergelijken met een gedicht, maar de ene literaire discipline die ik beoefen, werkt vaak wel heel vruchtbaar op de andere.

In 'Contra of vervolgens', een reeks notities over de dichten schilderkunstwaarmee de essaybundel Schrijver zonder stoel *wordt besloten, komt u - refererend aan de gewoonte van schilders om hun werk af en toe ondersteboven te bekijken - in de allerlaatste notitie op de verbanning van het 'ik' uit het autonome gedicht terug: 'Zo moet ik ook weer het gedicht binnenkomen, ondersteboven, dan zie je het beste dat*

het van vlees is, ik'. Dit laatste woord vormt de inleiding tot de gedichtenbundel Het vertrek *en hetprozaboek* Slapende hazen (*1985*). *Twee publicaties die vaak als een breuk in uw ontwikkeling als schrijver worden opgevat. Bent u het, achteraf beschouwd, daar mee eens?*

Zeker als ik mijn poëzie weer overzie, vind ik de vaak gebezigde opmerking over die breuk veel te hard geformuleerd. Er is wel sprake van een verschuiving in mijn poëzie, maar die vindt iets geleidelijker plaats dan steeds wordt gesuggereerd. De essaybundel *Schrijver zonder stoel* begint heel duidelijk met de principes van Benn: de anekdote, het ik en de metafoor worden afgeschreven. En het boek eindigt met een tegenspraak daarmee: het ik mag weer worden gebruikt, zij het wellicht ondersteboven. Dat vergelijk ik met de beeldende kunst, waarin je een schilderij soms ondersteboven bekijkt om er afstand van te nemen. Dan kun je het ook beter in ogenschouw nemen. Tegelijkertijd had ik het gevoel dat beweging toch belangrijker blijkt te zijn dan de stilstand die ik in mijn gedichten had nagestreefd. Als je dat al doende ont-

dekt, moet je iets anders gaan proberen, bijvoorbeeld het ik weer in je poëzie te voorschijn laten komen. Misschien vertegenwoordigt dat ik dan ineens een facetoog-achtigik, - in ieder geval: iets heel anders dan datgene waar Benn zo fel tegen ageerde. Toentertijd heb ik ook het werk van een schrijver als Witold Gombrowicz leren kennen. Aan het begin van zijn *Dagboek 1953-1969* (1992) schrijft hij: ‘Maandag. Ik. Dinsdag. Ik. Woensdag. Ik. Donderdag. Ik.’ Ooit vertelde hij in een vraaggesprek dat vooral dat vierde ik hem veel vrijheid verschafte. Als je zo weinig te vertellen hebt en jouw ik tegelijkertijd zo rijk is, dan heb je toch niets te verliezen? Waarom zou je je daar dan weer niet aan wagen? Dergelijke overwegingen begonnen op een gegeven ogenblik bij mij een rol te spelen. Misschien verwijst het ik in sommige gedichten van de bundel *Het vertrek* er ook al naar, zij het met de nodige reserve. In die titel komt niet alleen een beslotenheid tot uitdrukking, iets van vroeger, maar ook een opstap naar iets anders.

Een subtiele lichtval

Welke literaire principes van Benn heeft u in uw latere poëziebundels en prozaboeken gehandhaafd?

Van al die verstechnische verboden van Benn is niet veel meer overeind gebleven, maar ik waardeer hem nog steeds om zijn grondhouding. Hij is radicaal in blijven gaan tegen de erfenis van Nietzsche, het absurde en het niets. Dat kun je, volgens mij alleen maar bevechten met de eigen middelen van het niets, namelijk de zinloze bezigheid om dingen te maken. Alleen is in mijn geval het geloof in het vloeibare toegenomen, terwijl hij op het statische bleef wedden. De dynamiek in mijn gedichten is een gevecht tegen het nihilisme. Daaraan kun je alleen ontsnappen door in een hogere macht te gaan geloven, maar dat wil ik niet. Ik zie hoogstens wel iets in hetgeen ik heb willen uitdrukken in het eerste gedicht van de bundel *Aangod en de afmens* (1994):

> ‘O Heer...’ - zo aanheffen wilde ik,
> godsdienstgodafvallige, haast dit gedicht
> bij heel het horen van ene keel uit voren stijgend,
> maar al bezielder opwaarts zeilend werd zwijgend
> me mijn blik in trillend biddend zomerlicht
> zelf leeuwerik boven een geel veld hederik.

Kortom, het aangod-geloof. Je bent teruggeworpen op jezelf en een fundamentele eenzaamheid. Vandaaruit streef je naar het hogere, maar je wilt eigenlijk blijven steken in de stap voordat je daadwerkelijk zou uitkomen bij God.

Blijkens een van de notities in ‘Contra of vervolgens’ bent u ook een volgeling van de Amerikaans-joodse schilder R.B. Kitaj. Waarom?

Dat zou ik het mooiste kunnen illustreren aan de hand van wat niet te illustreren valt, omdat ik het niet heb laten zien. Ik doel op een parallelle ontwikkeling in mijn beeldende kunst. Op de akademie ben ik opgevoed in de richting van het modernisme en het vooruitgangsgeloof. Had een docent het over een schilderij van Rembrandt, dan ging het alleen maar over het verfgebruik en andere technische aspecten, nooit

over de inhoud, want die was achterhaald. Zo raakte ik bijvoorbeeld helemaal in de ban van het werkvan Bram van Velde. Ik vind hem nog steeds een fantastisch schilder, maar toentertijd wilde ik niets anders dan Bram van Veldes maken. Wat Benn voor mijn gedichten was, was Van Velde voor mijn schilderijen. Parallel aan de terugkeer van het ik in mijn poëzie zag ik in het werk van Kitaj, een kunstenaar die een generatie ouder is dan ik, een overgang van een Cobra-achtige abstractie naar een complex geheel vol door elkaar schuivende beelden waaruit langzaam een figuratie te voorschijn komt, - ietsverhalends. Dat is een totaal andere figuratie dan die van voor de abstractie. Kitaj is ook degene die, al citerend in zijn schilderijen, teruggrijpt op de oude kunst van Italianen als Giotto. Zo lopen Renaissancistische figuren ineens in een Amerikaanse straat. Dat vond ik heel boeiend. Kitaj blijft voortdurend zoeken en steeds van techniek veranderen. Plotseling gaat hij naaktstudies van vrouwen maken, pasteltekeningen waarin hij de techniek van de Franse impressionist Edgar Degas probeert te veroveren. Denk ik aan Kitaj, dan zie ik een heel arsenaal aan springerigheid en verschuivingen voor mij verschijnen.

Op het graf van Dubois, zomer 1978

Dankzij Kitaj ben ik me voor het werk van Degas gaan interesseren en dankzij het onderen van wat ik op de kunstakademie had geleerd, heb ik oog gekregen voor het werk van Claude Monet, de super-impressionist. Bij het zien van zijn schilderijen herinnerde ik me plotseling hoe ik de natuur in mijn jeugd ervoer. Een subtiele lichtval. Toen dacht ik: aan die schilderijen kun je toch niet voorbijgaan als zijnde niets anders dan een fase in de ontwikkeling van de beeldende kunst. Ze raakten aan mijn eigen beleving en zo heb ik gaandeweg de impressionisten geaccepteerd, al heeft dat wel de nodige moeite gekost. Overigens heb ik niet een even grote bewondering voor alle impressionisten. Iemand als Caillebotte vind ik geen goede schilder, in tegenstelling tot Monet, Pissarro en Sisley. Sinds ik de ontwikkeling van Kitaj volg, duiken de impressionisten en andere niet- of pre-modernistische schilders veelvuldig in mijn poëzie op. Zo heb ik over de laatste schilderijen van Manet een paar gedichten geschreven die in *Aangod en de afmens* zijn opgenomen: ‘Als herinneringen zelfoverwinningen zijn van het gebeurende, / dan zijn witte seringen zelfherinneringen, zelfgeurende’. In die ‘Laatste bloemen’ schemert bijna iets abstracts door. Dat was in zekere zin een opmaat voor het modernisme, dat de figuratie steeds meer wegkapte, maar ik maakte een tegenovergestelde ontwikkeling door. Dankzij Kitaj, een kunstenaar die trouwens ook schrijft. Ik begon apen te schilderen. Die figuratie begon, bijna ongemerkt, op mijn poëzie in te werken. In de reeks ‘Apen’ in de bundel *Op eigen schaduw hurken* geef ik de eerste aanzet om de gesloten, Benn-achtige vorm van die negen gedichten open te breken.

Hoed af voor je eigen dood

In de bundel Het vertrek *heeft u een reeks van acht gedichten aan James Ensor gewijd. Hij was nu niet bepaald een klassieke impressionist, laat staan een modernist. Wat spreekt u in zijn werk aan?*

In die gedichten schilder ik met een bijna boosaardig plezier met hem mee en tegelijk tegen hem in. Hij heeft volkomen idiote schilderijen gemaakt: al die lege maskerfiguren. Of die maskers waarachter zich een doorschemerd skelet bevindt. De vraag naar het ik is in de schilderijen van Ensor nadrukkelijk aanwezig. Dat is niet het ik van een afgeronde psyche, maar eerder een constante maskering van allerlei ikken die met elkaar strijden. Daarom bleef Ensor zichzelf ook

maar afbeelden. Hij heeft ook wel eens gezegd: ‘Ik ben maar een masker van mijzelf’. Wat dit betreft hebben de schilderijen van Ensor veel gemeen met de romans van Gombrowicz. De personages die hij in zijn boeken opvoert, strijden met de vorm. Ze zijn eigenlijk niet meer dan kinderen, maar als volwassene - een verzameling ikken - zoeken ze hun toevlucht tot een bepaalde vorm om zich te presenteren. Lukt dat niet, dan gaan ze aan futiliteiten ten onder. Een prachtig voorbeeld van de opsplitsing in verschillende ikken is het gerucht, anno december 1942, dat Ensor zou zijn overleden. Toen is hij ‘enkele dagen 's ochtends in de rouw om zichzelf naar zijn standbeeld gegaan’. Om daar bloemen te leggen of de hoed af te nemen voor zijn eigen dood. Dat vind ik fantastisch.

Vormt de gedichtenreeks ‘Ensor’ de introductie van het groteske in uw werk?

Ja, maar eerst even een stukje geschiedenis. In de vijftiende eeuw werd bij opgravingen in Rome de zogenaamde Domus Aurea van keizer Nero gevonden. In de onderaardse holen van die ruïne troffen de Romeinen tekeningen aan die ze nog nooit hadden gezien, - grillige mengvormen van mensen, dieren en planten die almaar uit elkaar voortkwamen. Deze tot dan toe onbekende versieringen werden grotesken genoemd, naar het Italiaanse woord voor grot, *grottesco*. Zo zie ik het groteske nog steeds, - als iets dat niet wordt geïsoleerd. In de groteske kunst en literatuur bevindt alles zich in een constante staat van transformatie. Denk maar aan de metamorfose bij insekten die Kafka in zijn beroemde verhaal ‘De gedaanteverwisseling’ heeft gebruikt.

Bij het groteske zijn de dingen niet vormvast; ze proberen altijd uit hun vorm te ontsnappen om iets anders teworden. Dit geldt, geloof ik, eigenlijkvoor mijn gehele oeuvre, maar dit wezenskenmerk verschijnt al in de Ensor-reeks waarin het ik nooit is wat het lijkt te zijn, en in *Charme*. In dat lange gedicht wordt iets geponeerd en eeuwen later geeft iemand daar commentaar op. En vandaaruit komt een andere denkbeweging op gang die zich langzamerhand weer vertakt. Voor een groteske heb je natuurlijk vaak een lang gedicht nodig. Sedert *Charme* is de invloed van het groteske in mijn werk aanwijsbaar toegenomen. Dat zie je bijvoorbeeld alleen al aan de lengte van sommige van mijn latere gedichten.

Halfslaap

In Charme *droomt de hoofdpersoon, een man die op een Venetiaans terras zit te wachten op zijn geliefde, regelmatig even weg. Wat heeft de groteske met de halfslaap te maken? In dat genre speelt de ratio immers een ondergeschikte rol.*

Je moet wel controle over je spel houden. Bij een goede goochelaar sta je er versteld van wat hij allemaal laat gebeuren. Hij kan natuurlijk niet toveren, maar wat hij laat zien, moet wel kunnen betoveren. Dat is een nogal rationeel proces, met behendigheid. Die goochelaar is een beetje te vergelijken met een schrijver zoals ik. Als ik zit te schrijven en ik kom niet verder, dan ga ik op een bank in mijn atelier liggen. Dan laat ik me als het ware inzinken in beelden waar ik mee bezig ben. Die beginnen vervolgens een eigen leven te leiden. Daarbij val ik soms wel een keer of drie voor korte tijd in slaap. Als ik dan weer wakker wordt - er hoeft maar iets te gebeuren,

een auto die voorbijrijdt, een deur die opengaat, of ik ben weer bij mijn positieven - heb ik iets cadeau gekregen. Dat kan ik rationeel onthouden, in tegenstelling tot een droom die je bijna onmiddellijk kwijt raakt op het moment dat je wakker wordt. Een verschijnsel dat, volgens mij, heeft te maken met het in het werk zitten. Die halfslaap is het besef tussen dromen en waken in. Je weet wel dat het allemaal niet echt is, maar tegelijkertijd zie je van alles wat je in een wakende toestand niet zo snel zou verbeelden.

Is de halfslaap ook de voedingsbodem voor al die neologismen in uw poëzie en proza?
Nee, ik denk het niet. In die halfslaap gebeurt er niet zo veel met taal, eerder met visuele sensaties. Die neologismen ontstaan gewoon al schrijvende. Zij hebben onbewust ook te maken met ritme. Misschien hanteerde ik dat in mijn vroege gedichten ook al wel, maar dan is het ongetwijfeld nogal beperkt. Gottfried Benn heeft het daar in zijn essays nooit over, maar zijn gedichten worden gedragen door een typisch ritme. In Duitsland had je in de jaren vijftig ware Benn-epigonen, maar het Nederlands laat je veel minder snel

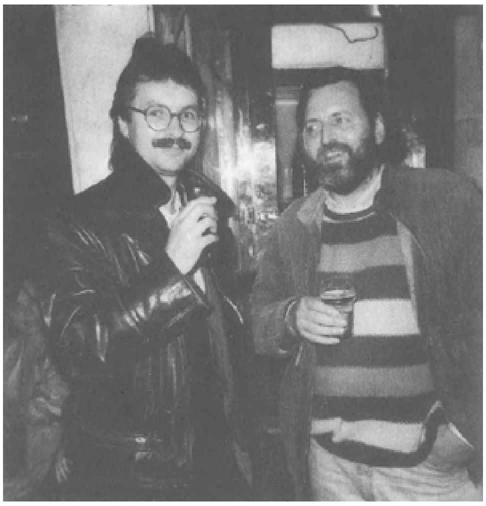
in dat typische ritme komen. Mijn eerste gedichten hebben zonder twijfel een bonkig ritme. Dat heeft daarna steeds meer vorm en finesse gekregen.

Ook de toenemende invloed van klassieke muziek op mijn gedichten werkt in mijn neologismen door. Als ik schrijf, werk ik bijna nooit in stilte. Er klinkt constant muziek, zonder dat ik daar bewust naar luister. Dat heeft ermee te maken dat ik me wil afschermen van de geluiden om me heen, maar ook omdat ik in een bepaalde sfeer wil blijven hangen. Dat heeft mijn ritme ook erg beïnvloed. Ik ben helemaal niet muzikaal opgevoed, maar dankzij mijn kennismaking met Stefan Hertmans ben ik naar de zogenaamde klassieke muziek gaan luisteren. Zo ben ik via de schilder Monet bij de impressionistische componisten terecht gekomen. Dat blijkt dan achteraf voor de hand te liggen. De eerste helft van de gedichten in *Aangod en de afmens* is onder invloed van het luisteren naarbepaalde muziek van Albert Roussel, Claude Debussy en Jacques Ibert ontstaan. Door deze impressionistische klanken is het metrum op een bepaalde wijze gaan lopen, met soms een tegenbeweging. Daar wordt, denk ik, eerder een neologisme geboren dan in een halfslaap. Dit kan ik niet helemaal rationaliseren. Een neologisme moet iets vloeibaars hebben, maar tegelijkertijd ook iets zinvols uitdrukken. Zeggingskracht. Een neologisme moet niet zomaar een klank worden. Een woord als ‘dansbaarheidslust’ in het gedicht ‘Dans aan de waterkant’, opgenomen in *Aangod en de afmens*, past heel mooi bij de vloeibare pianomuziek van Roussel: ‘zo zijn muggen aan de waterkant begonnen / met dansen, verzonnen door de dansbaarheidslust / van een schijnbaar zuchtjesloze zomeravondlucht’. Dat woord ‘dansbaarheidslust’ drukt dus uit: de lust om iets dansbaar te laten zijn. En niet: het dansen van de muggen. Daarbij gaat het om het tussengebied tussen gevoel en verstand: ‘het dansen der denkbaarheden’. Een neologisme hoeft buiten een gedicht helemaal niet bruikbaar te zijn, - als het maar binnen bepaalde versregels functioneert. Het blijft natuurlijk iets constructiefs.

Ook in mijn proza gebruik ik veel neologismen. Daarbij heb je vaak het voordeel dat je je kunt verschuilen achter een personage. Je kunt je een neologisme veroorloven als grap, bijvoorbeeld door een personage iets merkwaardigs te laten zeggen en hem in die zin te tekenen. Bij proza heb je, kortom, meer alibi om neologismen te gebruiken. En bij poëzie? Wie zegt een gedicht? Daar is geen antwoord op te geven.

De bundel Het vertrek *bevat allerlei voorbodes van het lange gedicht* Charme. *Zo verschijnt het ik in allerlei gedichten, zij het met de nodige reserve. Bovendien wordt hier en daar al op de halfslaap gezinspeeld, evenals op enkele aspecten van de moderne fysica, zoals de betrekkelijkheid van de waarneming en de beweging van de kleinste deeltjes. Allemaal begrippen die in uw latere poëzie een belangrijke rol gaan spelen. ‘Charme’ is een natuurkundig begrip, maar is het voor u ook een poëticaal begrip? En in hoeverre is dat nog steeds een leidraad voor u?* Wat de natuurkundige invalshoek betreft, kwam ik als een leek, al lezende, bij de quarks terecht. Dat woord is afkomstig uit *Finnigan's Wake* (1939) van James Joyce, een boek dat ik in *Charme* ook letterlijk heb geciteerd. Op een gegeven moment roept een ober op het terras in Venetië: ‘Three quarks for Muster Mark!’ Deze woordspeling uit *Finnigan's Wake* kwam mij in dat gedicht perfect van pas. Die Muster Mark heeft te maken met het San Marcoplein en met de evangelist Marcus. En de drie quarks, een afsplitsing voor die Muster Mark, is maar een onzin-woordspeling. Ze zijn kinderen van hem en tegelijkertijd is hij die drie kinderen zelf. Zoiets. De fysicus

Murray Gell-Mann die de quarks op het spoor is gekomen, had dat boek van Joyce blijkbaar gelezen: die woordspeling was precies wat hij nodig had. Als je één deeltje verwijdert, dan bestaan die andere twee deeltjes ook niet meer. Iemand anders heeft dit verschijnsel 'charme' genoemd. De samenhang tussen bepaalde deeltjes bestaat niet zozeer dankzij een direct aanwijsbare betrekking alswel dankzij een betovering. Het woord *charme* heeft een heleboel betekenissen. Het is niet alleen een bekoorlijke eigenschap, maar ook een toverformule. De dichter formuleert en tovert daarmee iets weg of te voorschijn. Als iemand als Vladimir Nabokov het ergens over heeft, dan is het wel dit charmebegrip: de schrijver als goochelaar, die tegelijk weet dat zijn bezigheid alleen maar trucage is. Het gedicht *Charme* is een poging om de wereld als een aaneenschakeling van betoveringen te zien. Ga je ergens anders staan, dan biedt de wereld een andere aanblik. En ontstaat er een ander geheel.



Met Peter Nijmeijer, na de toezegging van Meulenhoff voor de start van Het Moment, Amsterdam, 23 mei 1986

Niet alleen qua inhoud, maar ook qua vorm is de bundel Het vertrek *een voorbode van* Charme. *De gedichten ontsnappen op allerlei wijzen aan hun strenge vorm. Het lange gedicht Charme lijkt opgebouwd volgens het motto van Georges Braque dat u meegaf aan de eerdere bundel* Vergat het meisje haar badtas maar: '*Construire, c'est assembler deséléments homogènes. Batîr, c'est lier des éléments hétérogènes*'. *Is deze inschatting juist?*

Ja, dat motto speelt wel een rol. Braque verzet zich tegen de constructie. Hij wil bouwen en dat doe je met heterogene elementen. Gebruik je dezelfde blokken, dan ben je een constructie aan het maken. Daar kun je over twisten, maar het zegt in ieder geval iets over de openingen die je in je werk moet aanbrengen. Daar is het gedicht *Charme* een voorbeeld van: het bevat allerlei variaties van toon, vorm en inhoud. Van het ghetto van Venetië kun je een grote stap naar de Tweede Wereldoorlog maken en toch kom je niet uit die lagunenstad weg. Je bent met iets heterogeens bezig dat toch weer samenhang begint te vertonen. Ik hou ervan om kleine dingen en grote verbanden aan elkaar te koppelen, - elementen die elkaar in de weg lijken te zitten. Vergelijk het met twee magneten die je met dezelfde pool naar elkaar toe probeert elkaar te duwen. Dat lukt je niet. Je voelt iets geheimzinnigs, - een magnetische tegenkracht. Het voelbaar of zichtbaar maken van die afstotende kracht is een mooie metafoor voor het schrijven van een gedicht.

In Charme *komt de jodenvervolging in het oude Venetië ter sprake. Deze kwestie, die u in verband brengt met hedendaagse mensenvervolgingen en vernietigingskampen, speelt ook een rol in uw 'dubbelnovelle'* De verloving *(1990) en uw multiculturele liefdesroman* Leila (*1993*). *Waar kwam deze compassie met het jodendom in uw werk plotseling vandaan? Zijn de teksten van Edmond Jabès en Kitajs* First Diasporist Manifesto (*1989*) *daarop van invloed geweest?*

Dankzij het manifest van Kitaj en misschien ook wel dankzij Jabès' poëtische teksten begreep ik plotseling iets over het wezen van de identiteit. Kitaj is nooit gelovig joods geweest, maar hij kwam tot het besef dat deze feitelijkheid er tijdens het regime van de nazi's niets toe had gedaan. Zijn identiteit was bepaald zonder dat hij dat wilde. In veel van mijn boeken ben ik, zo ontdekte ik toen, bezig geweest met

de vraag van de identiteit, - je kunt niet ontsnappen aan hoe andere mensen jou zien. Dat kan je zelfs je leven kosten, ondanks dat je denkt: ik heb er niets mee te maken. Deze overwegingen hebben mij aangezet om in het geworstel met de identiteit een grote tragiek te gaan zien. Een ontsnapbaarheid. Dit sluit bij Gombrowicz' ver-

zet tegen de vorm aan. De vorm die anderen jou willen opleggen. Daaraan kun je alleen maar ontsnappen door steeds een ander masker op te zetten. Dit besef komt ook in het manifest van het diasporisme tot uitdrukking. Je wilt alleen staan, maar tegelijkertijd besef je dat je tot een groep behoort.

Op de drempel

Behalve het diasporisme van Kitaj hangt u ook het dioscurisme aan. In het essay 'Hedendaags dioscurisme', opgenomen in de bundel Circus Fernando *(1995), verstaat u onder dat begrip: het streven van een schrijver om zich in zijn werk te bevinden op een drempel tussen twee elkaar uitsluitende werelden. Daar is het gedicht* Charme *een duidelijk voorbeeld van, evenals het lange titelgedicht van de bundel* Iets zo eenvoudigs. *Hoe verhouden het diasporisme en het dioscurisme zich tot elkaar?*

Als je naar de wereldbol kijkt, kun je het diasporisme bijna al geografisch navoelen. Mensen worden verstrooid over een bepaald gebied. Er gaat geen dag voorbij, of je ziet het in het nieuws. Het diasporisme is natuurlijk ontleend aan de verstrooidheid van de joden die uit hun eigen land zijn gejaagd, maar ik vat het ook anders op. In onze wereld is alles zo ongeveer verkend, maar toch kun je je daarin heel diasporistisch voelen, - vreemd en onophoudelijk op jezelf teruggeworpen. Dat zal elke kunstenaar wel hebben. Je leeft in een snel veranderende wereld, terwijl je omgeving vroeger veel bestendiger bleef. Ik kan me voorstellen dat mensen, ooit, in dezelfde wereld overleden als in die waarin ze waren opgegroeid. Dat kan ik van mijzelf niet zeggen. De wereld waarin ik ben opgegroeid, het Limburg in de jaren vijftig, ziet er tegenwoordig in alle opzichten anders uit. Je wordt zelf niet meerverstrooid, maar om je heen valt alles verstrooid uit elkaar. Je probeert je in evenwicht te houden op een heel smal richeltje tussen werelden die iets nieuws bieden of wegvallen. Dat diasporisme heeft voor mij ook te maken met de mythe van de Dioscuren, de onafscheidelijke tweeling Castor en Pollux waarvan het eerste wezen sterfelijk is en het tweede niet. Als Castor overlijdt, brengen ze de dagen, om en om, op aarde en in de onderwereld door. Ze stappen met andere woorden elke dag over de drempel tussen leven en dood. En dat doet weer denken aan de drijfveer van de schrijver om terug te willen naar zijn jeugd. Dan rest hem geen andere mogelijkheid dan een positie te zoeken tussen de onmogelijkheid van de jeugd en de sentimentaliteit van de ouderdom. Een kunstwerk is een drempel waarop je van beide kanten de wind voelt waaien.

Het dioscurisme houdt, zoals u in Circus Fernando *aannemelijk maakt, ook een reflectie op de verhouding tussen kunst en leven in. Een overtuigend voorbeeld daarvan vormt, naar mijn smaak, het uit twee romans bestaande boek* Suikerpruimen gevolgd door Het lam. *Wat hebben die vertellingen, behalve dat in beide delen het woord suikerpruimen wordt gebezigd, nog meer met elkaar te maken?*

Het gaat natuurlijk niet om die suikerpruimen. Dat is meer een - wat ze in de film noemen -*red herring*, een grapje dat zo sterk opvalt dat de kijker automatisch denkt dat het daar om draait. Een afleidingsmanoeuvre. Wat het verhaal betreft, staan *Suikerpruimen* en *Het lam* los van elkaar, maar het gaat in beide romans over de

onmogelijkheid van personen om een juist beeld van elkaar te krijgen en elkaar goed te begrijpen. Kortom, de tragiek van de onmogelijkheid tot communicatie. Bovendien gaat het in beide gevallen over een afsplitsing van de verteller die verschillende personages wil doden door ze zelfmoord te laten plegen, maar hij raakt ze niet kwijt. Ze gebruiken elkaar op alle mogelijke manieren, zowel bewust als onbewust. Zo gebruikt de kunstenaar Ruben in *Suikerpruimen* de aantekeningen van de ogenschijnlijk rationele Stein, de eerste echtgenoot van Patty John, om een performance te maken. Een proeve van ontsnappingskunst. Stein was helemaal niet zo rationeel, want hij bleek geschokt toen hij op het Griekse eiland Samos zag hoe een hagedis zich in een Fantablikje had gewurmd en niet meer kon ontsnappen. Stein pleegt uiteindelijk zelfmoord. En het is ook maar de vraag, of Ruben, de tweede echtgenoot van Patty John, zijn Houdini-achtige performance-act overleeft. De roman *Suikerpruimen* steekt veel ingewikkelder in elkaar dan ik nu kan uitleggen, maar waar het mij om gaat, is dat drie van de hoofdpersonages in elkaars verleden snuffelen en daarvan ongegeneerd iets anders maken. En de verteller van het geheel is natuurlijk geen haar beter. In die zin is *Suikerpruimen* het

portret van de dioscuristische kunstenaar, zoals *Het lam* een portret van de -in twee personages opgesplitste - schrijver is. Eigenlijk zijn beide verhalen ook portretten van mij, want ik zit ook wel eens te rommelen in plaats van oplettend naar de wereld te kijken. Aan het einde van *Suikerpruimen* zegt de ik-persoon: 'Geen zomer zonder mijn veldezeltje en schilderskist tussen de bagage achterin de auto. [...] We zoeken een geschikte plek, ik zet de veldezel neer en klap mijn vissersstoeltje open en dat is dan geluk, je weet het niet eens, zo ben je er dan in bezig, kijken, doen, doen, kijken, wisselend, blikken, blikken wisselend, uren van een tijd zonder tijdsgewricht... U merkt, ik word er lyrisch van.' Puur cynisme is dat. En de meest cynische zin staat helemaal aan het slot, nadat de ik-persoon het leven heeft verteld van drie personen die ongelukkig in de liefde zijn: 'Ik ben gelukkig. Ik ben gelukkig met mijn vrouw, al jaren en jaren, en zij is gelukkig met mij, ik hoef het haar niet eens te vragen'. Hij durft dat natuurlijk niet. Hij is als de dood dat hij hetzelfde in elkaar steekt als Patty John, Ruben en Stein, maar hij probeert dit te camoufleren door hen kritisch te bejegenen en zichzelf een gelukkig leven voor te spiegelen. Dat is de crux van het boek, althans van *Suikerpruimen*.

Kunst van het opzetten

In hoeverre is Suikerpruimen *bedoeld als een satire op de hedendaagse kunstwereld en in het bijzonder op het werk van Bruce Nauman?*

Ja, het verhaal heeft zonder meer een satirische context die vooral het tweederangs karakter van de performancekunst betreft. Daarom heb ik Ruben letterlijke citaten uit een interview met Nauman in de mond gelegd, bijvoorbeeld als hij Patty John uitlegt waarom hij met kunst bezig is: 'Mijn werk komt voort uit mijn frustraties over het menselijk bestaan en over hoe mensen weigeren andere mensen te begrijpen, over hoe wreed mensen tegenover anderen kunnen zijn!' Dergelijke statements. Op een gegeven moment vertelt de ik-figuur dat Ruben met oplichtende neonteksten is gaan werken: 'En, nee, die wil ik u niet onthouden, wat vindt u hiervan? RUBENSEKS, met letters die, in een schijnbaar willekeurige volgorde, één voor één oplichtten'. Het is dus niet geheel uitgesloten dat die letters in de volgorde van mijn achternaam oplichten. Na zijn 'neonlinguaperiode' gaat hij videoinstallaties maken en nog wat later bizarre objecten, zoals 'Mindsquirrelsmind', een draaimolentje met twintig zogenaamde flexiforms van eekhoorns. Het adres van de Amerikaanse firma waarbij hij die dingen heeft betrokken, heeft hij gekregen van een buurtslager die twee opgezette lammetjes en een opgezet reekalf in zijn zaak heeft staan. Die slager blijkt ook nog de taxidermie, de kunst van het opzetten, als hobby te beoefenen. Dit is natuurlijk een overduidelijke verwijzing naar het verhaal 'De wrede liefde van Rita Polanen' in de bundel *Badhok* (1988). Ik kan het soms niet laten om in een nieuw boek een of andere link met mijn voorafgaande werk te verstoppen.

In de hybridische roman Leila *komt de volgende strofe voor: 'Chantal [...] had hem een keer een auteur in een zogenaamd grand café aangewezen wiens laatste boek zich geen plaats had weten te veroveren op ladders en lijsten maar "desondanks bijzonder positief ontvangen was", als gold juist zoiets als een pre, als een*

onomstotelijk bewijs van kwaliteit'. Dit is toch een verwijzing naar de ontvangst van De verloving?

Wat ik aardig vind aan de films van Alfred Hitchcock, is dat hij er zelf altijd even in opduikt. Dat is een zogenaamde cameo. Een modernistisch trekje. Daarmee geef je aan dat de vertelling niet meer dan een illusie is. Op het moment dat de regisseur zelf een rolletje in zijn eigen film speelt, zonder verder in te grijpen, dan besef je dat het een kunstwerk is waar je naar kijkt. Even later ben je het alweer vergeten, maar hij heeft het je laten zien: dit kunstwerk heb ik bedacht; ik loop in mijn eigen bedenksel rond. Dat principe wil ik zelf ook wel eens huldigen, zoals in *Leila*. Daarin heb ik iets gebruikt dat me heeft gestoord. Je moet uit je frustratie munt proberen te slaan.

Volgens zijn diasporistische manifest staat Kitaj in zijn schilderijen voor ogen om 'nog één keer Cézanne, Degas en Kafka te herhalen, maar dan na Auschwitz'. In hoeverre is De verloving *een poging tot lyriek na Auschwitz -om een bekende uitspraak van Theodor W. Adorno aan te halen?*

Ik ben ervan overtuigd dat het juist dit soort dingen zijn die je dwingen om lyriek te maken. Als je een

verantwoording hebt voor de mensen om je heen, dan kan de waarde van het leven alleen maar in lyriek en poëzie bestaan. In dit geval bedoel ik met poëzie niet zozeer het schrijven van gedichten alswel het op een poëtische wijze omgaan met je wereld: dat je je, vol mededogen, kunt verliezen in het observeren van het minieme leven. Op *De verloving* heb ik wel de kritiek gehad dat ik iets had geschreven dat ik zelf niet had meegemaakt, maar ja... dat is bij uitstek wat een schrijver volgens mij moet doen: werelden verkennen die je niet kent. Je moet niet alleen maar autistisch op jezelf gericht zijn. Door je zelfreflectie aan te sturen op iets buiten je beperkte wereld, kun je je eigen identiteit vergroten. Ik heb me in *De verloving* trouwens verplaatst in twee personen die de oorlog ook niet hebben meegemaakt. Door die ogen kijk ik terug naar wat hun vader in het kamp is overkomen.

Leo Vroman
Beste Huub

Heerlijk is het je te zien leven
zoals in dit blad
of zoals wij in sprongen schreven
over die dooie kikkers van De Gheyn.

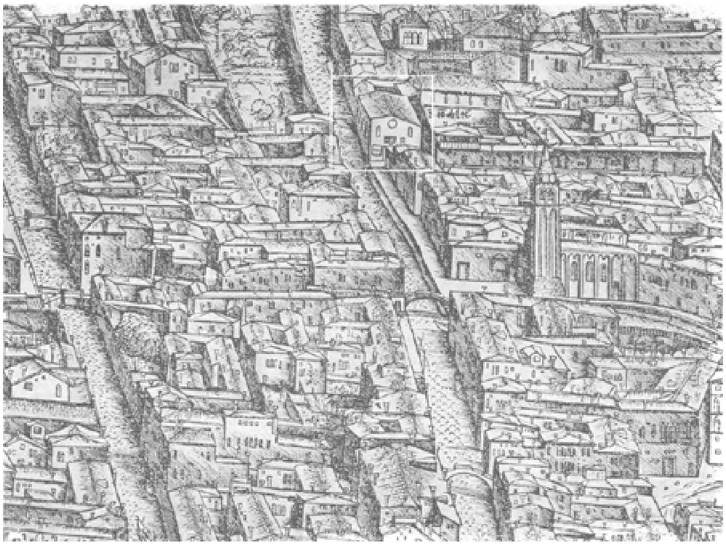
Dat was leven niet eens in het klein
maar inderdaad
en in het groot,
want alles, alles gaat
om de dooie dood niet om de dood.

Brooklyn, 24 december 1996

Rein Bloem
Beurskens als filmer

Op de eerste bladzijde van *Charme* valt tweemaal de naam *Carpaccio* - de schilder, wel te verstaan. Genoeg om de dichter/schilder uit te nodigen mee te werken aan mijn film-in-wording *Ik hou zo van Carpaccio*, in 1990 uitgebracht op Film International in Rotterdam onder de titel *De zee in een fles*.

Een zelfde uitnodiging was ook bestemd voor Anne Duden, die in een van haar romans indringende, essayistische passages aan Carpaccio had gewijd, en aan Stefan Hertmans, die ook al lang voor de Venetiaanse leeuw gevallen was.



de plaats van handeling: het Carpacciomuseum, Scuola degli Schiavoni, Venetië (zie kader)

Ik had een film in een film voor ogen: het raamwerk was een poëtische benadering van de schilder via een meisje dat sprekend lijkt op de luitspelende muze die op een schilderij in de Accademia hangt. Ze loopt door Venetië heen, maakt kennis met een twijfelachtige kenner en gaat dan haar eigen weg. Haar analyse van *De Courtisanes* in museum Correr (zijn het nu hoeren of anderszins wachtende dames?) heeft ze zelf uit boekjes opgedaan en ze houdt vlak voor het raadselachtige doek een spreekbeurt, met haar tekst op een lessenaar. Je ziet haar eerst op een prachtig, onbekend pleintje (het Campo di Chiese) waar zij zich met knipsels en fotokopieën voorbereidt op het werk. Dat hedendaagse meisje duikt in een kleurig Carpaccio-kostuum overal op, een soort fee die verschijnt en

verdwijnt waar je bijstaat. Zo zit zij op een stoepje aan een stille gracht, Fondamento Furlani, uitkomend op hét Carpaccio-museum Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, waar eeuwenlang Sint Joris, Sint Hieronymus, Sint Augustinus *et alii* aan de wand zijn blijven hangen, je weet niet wat je ziet.

De een na de ander ziet het meisje aan de overkant drie liefhebbers de deur ingaan, Duden, Beurskens, Hertmans. In één shot maak je dat met de bewegende camera mee - tenslotte blijkt de muze op de stoep verdwenen of ze er nooit had gezeten. Zij laat het werk over aan de drie gasten.

In de uitnodiging hadden de makers *carte blanche* gekregen: ze moesten zelf één van de doeken kiezen, ze konden hun eigen gang gaan, proza, essay, gedicht - alles mocht; de enige begrenzing lag in de tijd: twintig minuten tezamen. Ook de cameravoering lag in hun handen, bij wijze van spreken.

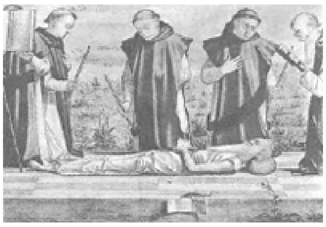
De moeilijkste klus was die van Anne Duden, die in het Duits, life, het doek van Joris en de Draak en het slagveld van hun speelterrein aftastte, in langzame bewegingen, waarbij zij af en toe in beeld kwam, kijken en lezend doordrong in diepe geheimen... dat heeft uren filmen en monteren gekost en in de Engelse versie moest het geheel ook nog nagesynchroniseerd worden. Hertmans zat voor het schilderij waar Augustinus door het raam de boodschap van de dood van Hieronymus ontvangt en helder beseft dat hij niet van alles het naadje van de kous kon weten, veel behoort tot het onmogelijke, zoals in de paradox *de zee in de fles* is verwoord. Hertmans leest, langzaam en innig, een lang gedicht, dat inzoomt op het schilderij en uitmondt in de rechtsonder zichtbare partituur, waarvan we de noten hebben opgezocht en later verklankt - een wereldpremière.

En Beurskens? Beurskens stond voor *De dood van Hieronymus* en had er een tragikomedie van gemaakt. Met droge stem las hij ter plekke een monoloog van de leeuw voor, springerig verwijzend naar allerlei details, ook van andere niet aanwezige schilderijen.

Zijn draaiboek zorgt voor een uniek document, dat ook in stilstaande beelden verrassend overeind blijft.

Huub Beurskens
Cave Leonem

Kijk ze daar eens vroom en vredig geknield zitten, alsof de dood niet meer bestaat, alsof dat roofzuchtigste aller wezens hier niet meer rondwaart.



Hoor ze prevelen uit de boeken die ik, om het sterven te willen overleven, heb vertaald. Zie ze glimlachen, als zijn die woorden werkelijk iets waard.

Terwijl de dood zich in alle stilte bescheurt; geen sterveling krijgt zijn kaken zo onbedaarlijk van elkaar. Zelfs ik niet.

Alleen de gebouwen, in hun aangeboren doofstomheid waar al het leven in en uit gaat, worden met ontzetting die gapende schaterlach gewaar.

Dit is het begin pas, wacht maar...

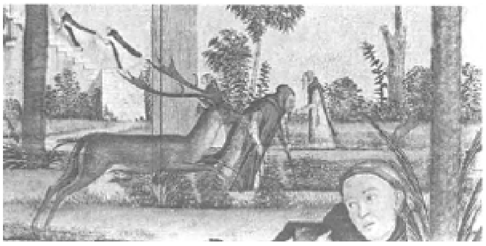
Ik moet zelf ook even grinniken als ik terugdenk aan de ochtend waarop de leeuw verscheen.

‘Maar blijf toch, broeders,’ zei ik, ‘broeders, blijf toch en zie waar de leeuw om komt.’

Er was geen houden aan. Ze stoven alle kanten op. Aan de uiteinden van hun togen en keuvels voelden ze zich al door zijn enorme klauw gegrepen. ‘O laat onze kleding finaal scheuren!’ schoten ze de Here aan. Maar geen een durfde er in de naam van die Here blijven staan!

Die met de beenprothese holde nu opeens voorop. ‘Broeder, uw brevier,’ riep ik hem nog na.

Ja, dat de dieren een heenkomen zochten was tot daar aan toe. Hoewel, de meeste bleven rustig scharrelen of grazen. Maar een bejaarde monnik op krukken ging een heuse hardloopwedstrijd met een vierender aan en anderen vlogen, hoog gillend als vogeltjes, de trappen op.



Heel even waren ook de kloostergebouwen geschrokken.

Maar al gauw schoten ze samen met mij geamuseerd in de lach. Vanuit hun deur- en raamopeningen gluurde toen iedereen om te zien hoe ik het ervan afbracht.

‘Kom, laat me die poot eens zien,’ zei ik tegen de manke leeuw. Er zat een flinke doorn in zijn linkerklauw. Nochtans kostte het me weinig moeite het ding met blote handen te verwijderen.

‘Dat had je ook wel zelf gekund, vriend,’ zei ik.

‘Had ik ook,’ zei de leeuw, ‘had ik ook, maar dan was ik hier niet zo gemakkelijk binnen gekomen misschien.’

‘Daar kon je gelijk in hebben ja,’ antwoordde ik, ‘maar...’

‘Ik wilde wel eens zien in hoeverre je er al in geslaagd was je heilige naam eer aan te doen,’ antwoordde de leeuw, als kende hij mijn vraag.

We hadden elkaar al eens eerder ontmoet, buiten de bewoonde wereld, de leeuw en ik. ‘Wat zit je daar te doen?’ had hij me toen gevraagd. Terwijl ik verder ging me met een steen de borst wond te kloppen, had ik geantwoord dat ik alle kwaad in me wilde overwinnen en een heilige onder de levenden wilde worden. Brullend van het lachen had hij geantwoord dat een leeuw eerder in staat zou zijn een goedmoedige planteneter te worden dan dat het een mens zou lukken elke vorm van wellustig

denken voorgoed te onderdrukken. ‘Niet!’ had ik geroepen, ‘niet!’ en ik zou de steen naar zijn grijnzende kop hebben gesmeten als ik hem niet zelf nodig had gehad. Lachend was hij weer in de woestijn verdwenen. Om de paar dagen stond hij me daarna

van afstand meewarig te bekijken. Of soms, 's nachts, hoorde ik hem samen met de jakhals een soort spotvers zingen: ‘De woestijn zij groeit: wee degene die woestijnen in zich bergt!’ En dan gooide ik soms toch een steen, doelloos in de nacht.

Teruggekeerd in het klooster heb ik aanvankelijk gedacht dat ik het karwei had geklaard. Maar spoedig werd ik, bijna dagelijks, opnieuw in bekoring gebracht. Daarentegen leek de leeuw me inmiddels al haast een volkomen heilige.

‘Zeg eens, leeuw, hoe heb je hem dat gelapt?’

‘Och,’ antwoordde de leeuw schouderophalend, ‘daar heb ik gewoon niet over nagedacht.’

Maar ik moest en zou het weten! En toen de leeuw terugsukkelde naar de poort van de kloosterhof, heb ik niet lang geaarzeld. Ik raapte het brevier dat op de grond lag op en zonder zelfs nog even naar mijn broeder om te kijken, volgde ik het dier.

We lieten Bethlehem achter ons en trokken het kale rotsland rondom de Har Hordos in.

En zie, waar andere grote rovers herten achtervolgden, sloeg de leeuw geen haas en geen konijn. Zelfs sprinkhanen joeg hij uit het gras en van het blad, alvorens vredig te gaan grazen.

Ik richtte me in en bad. Ongenadig scheen de zon. Ik wilde dat ik in een kuip met ijskoud water zat. Ik verorberde schorpioenen, hagedissen, slangen en dronk krekelsap. Maar de leeuw bleef leven van distels, van zaden of takjes die zo goed als verdord waren.

‘Waarom,’ riep ik soms plotseling naar het beest, ‘waarom ga je niet paren?’

Ik had een stok gesneden om me daarmee het gedenken van de vergankelijkheid des vlezes te bewaren; de greep stelde een menselijke hand voor die een stuk gebeente omkneld hield. Maar, terwijl mijn huid bij levende lijve werd gelooid, begonnen mij, hoe ik me ook verzette, de meest duivelse gedachten te bestoken. Zelfs bij het zien van mijn memento-stok moest ik aan mijn eigen hand denken, hoe die onder mijn kleed tussen mijn benen schoof en daar aan mezelve trok...

‘Kijk,’ riep ik naar de leeuw, ‘een lekker door-en-door malse reebok!’ Of: ‘Moet je ruiken, die wijfjes, die tocht!’

Maar de leeuw glimlachte berustend, terwijl ik alweer met nieuwe duivels vocht.

Naar mij voorovergebogen: een blanke, volle vrouwenborst. Was ik haar hondje toch!

Schedels zag ik alom liggen. ‘Hou op met grijnzen,’ riep ik, ‘hou op met dat vreselijke gelach!’

Dan weer vormen van benen, hoge benen, benen van mannen, van jonge mannen, rustig, zelfverzekerd stonden ze daar en zo strak met rode stof omspannen...

‘O en wat draagt u daar voor een smetteloos wit doekje, mijn heer!?’

Voetjes. Handjes. Gestreel.

Heel de wildernis werd me een duivels tafereel.

‘Ga ze toch pakken, je wijfjes, grijp ze toch van achter, die hinden, leeuw!’

Daarna barstte ik steeds in een hevig snikken uit.

De leeuw likte zijn klauwen. Ach, wat was ik van afgunst vervuld jegens het dier dat geen menselijke gedachten had.

Mij lukte het niet, hoe ik ook met mezelf vocht, hoe ik me ook pijnigde en bad.

Daarentegen zou de leeuw, als hij mij was, het ongetwijfeld wél kunnen, hij droeg geen zonde op het hart.

Wat was dat voor een geërfde straf dat hij wel en ik niet als dier geboren was?

‘Ja, voor jou is het makkelijk zat,’ begon ik hem uit jaloezie te bekritiseren, ‘maar je zou eens moeten weten wat een mensenhart te torsen heeft...!’

‘Ook het mensenleven begint en eindigt en zo makkelijk is dat,’ antwoordde de leeuw.

‘Ruilen!?’ brulde ik, door de uitspraak van dat Schriftloos wezen tot razernij gebracht, ‘Ruilen!?’

En toen gebeurde het, na een droomdoorwoelde nacht, dat ik ontwaakte en mezelf bidden en glimlachen zag... Dat wil zeggen, mijn armen en benen waren bedekt met een dikke vacht, net als mijn rug, mijn buik en borst, ik knabbelde aan een paar droge sprietjes gras. En degene die ik zag was niet ik, maar de leeuw die mijn gedaante, die de gedaante van Hieronymus aangenomen had!

'Kom,' zei hij lachend, 'ik zei toch dat het leven gemakkelijk was.'

En hij maakte zich op om de wildernis voorgoed te verlaten. Betekende dit dat ook mij... Ik draalde niet langer en draafde hem achterna.

Wat zouden de broeders opkijken!

Inderdaad, wat waren de kloosterlingen enthousiast. Het hele klooster stroomde naar de poort toen bekend werd dat wij eraan kwamen.

'Welkom, Hieronymus, heilig is je naam,' riepen de kloosterlingen opgewonden.

En tegen elkaar zeiden ze: 'Ja waarlijk, het is hem gelukt, het is hem aan te zien, de vrede straalt van zijn gelaat!'

Mij klopten ze op de schouders en op de flank, ik werd op mijn kop gekrauwd en gaf zelf alles en iedereen kopjes.

Wat een overwinning, wat een geluk.

Ik liet Hieronymus het hele klooster zien en hij volgde me op de voet, van vertrek naar vertrek.

Waar ik me neervlijde ging hij zitten en dan stelden de monniken hem vragen en iedereen hing aan zijn lippen.

'Dus je bent voor niets meer bang, Hieronymus?'

'Ik spreek met jullie als sprak ik met mezelf. Luister, wie geen angst heeft voor zichzelf, heeft niets te vrezen.'

'Ook de dood niet?'

'De dood zijn wij, in wezen.'

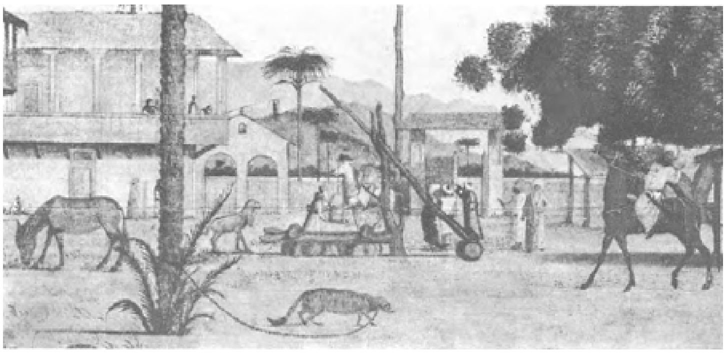
En zo gaf Hieronymus zelf het voorbeeld, door kalm te sterven, als een volmaakt heilige.

Zie de monniken daar nu vroom en vredig rondom hem zitten, alsof de dood niet meer bestaat. Ik had daar moeten liggen, ik... Maar denk niet dat ik nu weer ruilen wil...

Hoor, ik brul! Uit verdriet, menen de halfzachte kloosterlingen, om iets menselijks dat me verliet... Maar ik, ik krijg het te kwaad.

Een verschrikkelijke wildernis groeit plotseling bij me binnen.
Ha, pas op, reeds springt angstig hinnikend in zijn leidsels het volbloedpaard.

Zometeen spring ik er met twintig vlijmscherpe dolken achter op.
Stuiven zullen ze, de bok en de ezel, alle tulbanden en alle kloosterkwezels!



Door het hele koooster zal ik hen jagen.
Brullen wil ik, bloed zien zal ik, verscheuren, reken maar! En dan de poort uit, mijn woestijn in.
Leeuwinnen, hier kom ik, snuivend, leg u klaar!

Yves van Kempen
Een neus voor het groteske

Het onverenigbare bij elkaar brengen, het onmogelijke ongemerkt geloofwaardig maken, buitenwegen bewandelen en verdwalen in het ongerijmde, het fantastische -het kan er in de verschillende verhalen en romans die Huub Beurskens tot nu toe schreef raar aan toegaan. De vorm die zich het best leent voor dit soort buitenissigheden is die van de groteske. In Nederland is het een weinig beoefend genre en Beurskens behoort tot de zeer weinigen die er zich van bedienen. Dat deze even bizarre als hilarische manier van vertellen hier niet erg populair is, heeft ongetwijfeld met calvinistische stijfheid te maken, met de schraalhans-meester mentaliteit die spreekt uit de onuitroeibare gedachte van het gewoon doen, dan doe je al gek genoeg.

Toch kent de groteske wereldwijd beroemde vertegenwoordigers en heeft het genre een lange geschiedenis. Eigenlijk is het zo oud als de spreekwoordelijke weg naar Rome. Daar werden in de vijftiende eeuw in het ‘Domus Aurea’ vlak bij het Colosseum, een onoverzichtelijk ondergronds labyrint van gangen en vertrekken dat het keizerlijke paleis van Nero zou zijn geweest, resten aangetroffen van een ornamentiek waarin fragmenten van mensen, dieren en planten op uiterst grillig met elkaar zijn verbonden. De gids die me er jaren geleden in rondleidde -notabene als enige bezoeker op die dag -, was er stellig van overtuigd dat de grote meester Rafaël zelf hier aan een dik touw naar beneden was gezakt en zo deze decoraties ontdekte die later naar het Italiaanse woord voor grot, *grottesco* werden genoemd. Ze dienden Rafaël, zo zag ik een dag later, als voorbeeld voor de muurschildering waarmee hij de *galeria* bij de veelgeroemde Stanze in het Vaticaan opsierde.

Hoogstwaarschijnlijk de eerste die het begrip *groteske* in de context van het literaire zette, is Montaigne. In de opmaat van zijn essay ‘Over vriendschap’ vergelijkt hij zijn eigen werkwijze met die van een schilder van grotesken: ‘Toen ik een schilder, die voor mij werkte, bij zijn verrichtingen gadesloeg, kreeg ik er zin in hetzelfde te doen als hij. Hij kiest in het midden van elke wand, de beste plaats uit om daarop een schildering aan te brengen, die hij dan met al zijn talent uitwerkt. En de lege ruimte er omheen vult hij op met grotesken, grillige schilderingen die uitsluitend bekoren door het gevarieerde en bizarre.’ Montaigne verwijst vervolgens naar zijn eigen essays en vraagt zich daarbij af: ‘Wat zijn deze essais eigenlijk anders dan groteske wangedrochten, in elkaar geflanst van allerlei ledematen, zonder vaste vorm, in een toevallige orde, opeenvolging en samenhang?’ Een opmerking die uiteraard gelezen kan worden als een depreciatie van het eigen werk vanwege de suggestie die erin schuil gaat dat hij de voorkeur geeft aan een strakke orde in het vertoog. Toch lijkt ze me eerder een in zelfspot gedrenkte beschrijving van de eigen even vitale, niet aan strakke lijnen gebonden en daarom zo verrassende manier van denken en schrijven.

Over het genre van de groteske doen sindsdien heel wat theorieën de ronde. Een van de belangrijkste is van de hand van de Russische literatuurwetenschapper Michail Bachtin. Die legde een verband met het omgekeerde-wereldmotief van het carnaval. De carnavalsgeest houdt een ontkenning in van de eschatologie van de officiële theologische doctrine, zij legt daarvoor in de plaats de nadruk op het aardse, op alles

wat zich in en rondom het lichaam afspeelt: eten, drinken, ontlasten, kotsen, vrijen, paren, ziek zijn, sterven en wat al niet. ‘De artistieke logica van de groteske figuur,’ schrijft Bachtin in een studie over Rabelais, ‘wil niets weten van het lichaam als gesloten, egaal en doof oppervlak en fixeert juist datgene wat uitsteekt, de uitlopers en bloeiwijzen, evenals de openingen, dat wil zeggen, juist dat wat de grenzen van het lichaam overschrijdt of in de diepten van het lichaam binnendringt.’

In navolging van Bachtin hebben heel wat literatuurvorsers erop gewezen dat de groteske zijn wortels heeft in de volkscultuur, en daaruit krachten haalt om de taboes van de boven haar verheven officiële cultuur onderuit te halen. Tot op de dag van vandaag wordt haar die subversieve functie toegedicht en wordt de groteske gezien als de broodnodige correctie op de wereld van het discursieve denken, de grote

ontregelaar van het rigide, rechtlijnig denken dat zichzelf tot opperste wijsheid heeft verheven. Overigens zijn Bachtins opvattingen inmiddels niet meer onomstreden. Wat hij nog uitsluitend als volkse elementen beschouwde, doordesemt volgens zijn critici niet minder de stadse cultuur. In die opinie bestaat de culturele elite niet langer meer uit smetteloze helden van de geest. Er lijkt tussen de culturele uitingen van volk en bovenlaag wel degelijk sprake te zijn van uitwisseling, bijvoorbeeld via studentenverenigingen, vooral als het gaat om vormen van trivialiteit, scabreusheden, overdrijving en scatologie.

Griffier van vergeten wensen

Zoals gezegd, beroemde namen zijn met het genre verbonden, Gogol bijvoorbeeld, Kafka, Charms en Gombrowicz, en in eigen omstreken Paul van Ostaijen, die tot het schrijven van grotesken overging omdat je er 'zo heerlik in kunt zwansen'. In hun traditie werkt Huub Beurskens voort met de reeks verhalen die hij onder meer bundelde onder de titel *Badhok*, waarmee hij in 1988 verraste nadat hij al vaker groteske elementen door zijn proza had geregen. Ook zijn latere bundel *Sensibilimente* (1991) bevat heel wat groteske elementen. Toch, ook al kun je spreken van een genre en een traditie, gemakkelijk te duiden zijn geen van beide. Want wie de grotesken van al die auteurs met elkaar in verband brengt, zal al snel constateren dat ze onderling nauwelijks vergelijkbaar zijn.

De schrijvers van grotesken zijn wel de griffiers van de vergeten wensen genoemd. Je zou ze eveneens kunnen omschrijven als de geheimschrijvers van de hazenslaap en de droom. Hun werkterrein is de schimmige wereld waarin het bewuste en het onbewuste op elkaar botsen, waarin het reële en onvoorstelbare een alliantie met elkaar aangaan. Het gaat om de momenten of uren waarin de rede slaapt, sluimert, doezelt, tijdens het dromen bijvoorbeeld, al dan niet met de ogen open, bij het wegdwalen overdag, wanneer kloktijd en dagprogramma zijn opgeheven. Ogenblikken die een soort niemandsland creëren waarin gestalten opduiken die alles zwanger maken van verontrustende, soms zelfs angstaanjagende en nauwelijks te rationaliseren betekenissen. Die verschijnen er als de ultieme vertegenwoordigers van verdrongen verlangens om vervolgens weer op te lossen in de (schijn)helderheid van het daglicht.

Beurskens refereert aan dit fenomeen in het titelverhaal van de bundel *Slapende hazen* (1985) -een reeks nauw met elkaar samenhangende verhalen rondom een zesjarig jongetje waarin het gaat om thema's als angst en minachting voor de wereld van de volwassenen, erotiek en religie. De bundel lijkt op het eerste oog vooral van autobiografische aard, maar is bij nader inzien veel meer dan dat. Naast een filosofie van de blik bevatten de verhalen onder meer een topografie van Beurskens' inspiratiebronnen. Zo maakt het verhaal duidelijk hoezeer droom en werkelijkheid met een specifieke plek zijn verbonden. Verteld wordt over de vondst van een gestroopte haas tijdens een wandeling in een dennenbos bij een kleigroeve. De vader kan niet verhinderen dat de nieuwsgierige knaap nog net een glimp opvangt van het gestrikte beest. Het kind is volledig ontdaan en legt het levenloze dier vast in een tekening. Diezelfde middag heeft de jongen een gruwelijke droom waarin leven en dood elkaar op de hielen zitten. Hij ziet

> hoe een man zijn zoontje op een geëmailleerd wit bordje had gedaan. Het vlees was helemaal gaar. De vader sneed en sneed en at en at het maar. Toen werd de man ontzettend misselijk. Hij holde het schuurtje uit en begon tussen de braamstruiken te braken. En hop, hop hop, daar sprongen drie jonge haasjes op de grond. Het waren drie vrouwtjeshazen. Ze begonnen onmiddellijk van een veld van duizendblad te eten. En hop, hop, hop, ieder braakte drie nieuwe haasjes. De vader was mijn oom, dat zag ik aan zijn vilten hoed. Hij trok uit de hoed zijn mes en met dat mes begon hij in het wilde weg naar de haasjes te maaien. Een na een vielen ze neer. Hij nam ze bij bosjes op en hing ze ondersteboven. En een emmer viel nog om, zodat het bloed eruit stroomde of zo.

In ‘De hamster’, een verhaal uit dezelfde bundel, worden thema's als het exotische en de dierenwereld verbonden met hun plaats van herkomst. Beurskens beschrijft daarin een missiemuseum in een klooster uit de omgeving van de jongen. Behalve een grote voorraad voorwerpen en kleren uit tropische gebieden,

herbergen de toonzalen ervan een tot aan de plafonds reikende verzameling opgezette dieren, inheemse en exotisch, vele malen groter dan de collectie van de slager die in ‘De wrede liefde van Rita Polanen’, een ander verhaal uit de bundel *Badhok*, tot leven komt. Voor de jongen lijkt deze ruimte een dorado, een in alle opzichten fantastische plek waar verhalen bij elkaar komen of verzonnen kunnen worden.

Verstrooidheid

Naast dit soort vertellingen ruimt de bundel uiteraard ook een plaats in voor het feest waarin het groteske bij uitstek zijn slag slaat, het carnaval. Daarmee verbonden zijn de thema's van de maskerade en de metamorfose. Dat gebeurt in ‘Naza Gogolta’ waarin onder meer de rechters optreden die later, in de dubbelroman *Suikerpruimen gevolgd door Het lam* (1997) opduiken als leiders van het ‘Kaetelgerich’, een schertstribunaal waarin de slachtoffers op een hoogst onaangename manier uitgezwaveld worden. ‘Naza Gogolta’ verraadt zich tot in de titel als een hommage aan Gogol en de neus. Tegelijkertijd formuleert Beurskens er terloops, de taal van de neus en de vele neuswerelden die ze zich kan scheppen indachtig, zijn opvatting over de groteske: ‘Wij boetseren onze werkelijkheden met onze woorden en onze zinnen op dezelfde wijze als we ze vormen met wat we kunnen en willen zien en horen.’

Dat Gogol het onweerstaanbare voorbeeld is, maakt Beurskens naderhand duidelijk in een op uitnodiging van de Rasterredactie geschreven essay, waarin hij ingaat op het verzoek om, analoog aan een van de vijf schitterende essays die Italo Calvino bundelde in *Six Memos for the Next Millenium*, een eigenschap aan te geven die onontbeerlijk moest worden geacht voor de literatuur. Hij komt dan uit op het begrip *verstrooidheid* en motiveert die keuze met een verwijzing naar de verschillende betekenissen van het woord: ‘onvooringenomenheid, afwijking van de rechtlijnigheid en vanzelfsprekendheid’. Eigenschappen die hij onverbrekelijk verbonden acht met het creatieve proces. In die geest, zo gaat hij verder, schreef Gogol zijn fascinerende verhaal *De neus*, ondertussen slalommend tussen kritische afstandelijkheid en emotionele identificatie. Nog steeds refererend aan Gogols verhaal, brengt hij ‘verstrooidheid’ vervolgens thematisch in verband met het als maar grotesker worden van het lichaam. Zoals bekend staat het groteske lichaam diametraal tegenover het klassieke schoonheidsideaal. Daarin gaat het tenslotte om een zeg maar volledige benadering van volmaaktheid. Alles wat de elegante curven en vormen aantast en doet denken aan aftakeling en vergankelijkheid - toch zaken die inherent zijn aan het feit dat het lichaam niet meer is dan een tijdelijk omhulsel, een doorgangshuis -, moet omwille van het onvergankelijke gecamoufleerd of weggewerkt worden. Dat is een systematische verdringing van de werkelijkheid die er niet alleen op uit is om de dood buiten het leven te houden, maar al evenzeer de grens markeert tussen wat al dan niet betamelijk moet worden geacht. Bijgevolg, schrijft Beurskens,

> werken de mechanismen die ertoe moeten dienen om het lichaam juist als gesloten eenheid te presenteren, op volle toeren. Het zijn de mechanismen van de macht. Het zijn de mechanismen, zeker in ons deel van de wereld,

> van het kapitalisme dat alle belang heeft bij een gepolitoerde verschijning van het leven. ‘In de eerste plaats is ons vaderland hier in geen enkel opzicht mee gebaat,’ zegt de verteller in *De neus* al anderhalve eeuw geleden; terdege heeft Gogol beseft dat het verstrooid zijn van het lichaam gelijk staat aan subversiviteit.

In die zin kun je alle verhalen uit zijn voortreffelijke bundel *Badhok* subversief noemen. Ze zitten boordevol opmerkelijke figuren die zich in de meest bizarre escapades begeven. Werden ze gevangen in de netten van de logica en psychologie dan zou hun geen lang leven beschoren zijn. De lezer die naar realisme haakt, zal er zich al snel van afwenden ook al lijken werkelijkheidsgetrouwe situaties regelmatige uitgangpunt bij het vertellen. Wie daarentegen de hoogst buitenissige levens van deze personages weet te appreciëren, en zich onbevangen laat binnenvoeren in hun domein, buitelt al snel als een ongeleid projectiel rond in een hallucinerende universum waarin nog slechts deze ene zekerheid geldt, dat niets zeker is. Het is een wereld vergelijkbaar aan die van het sprookje, even

onvoorspelbaar, verontrustend en angstaanjagend, even vervuld van naïviteit en ongekende wreedheid.

De geur van bederf

Uiteraard spreekt ook hier de neus op allerlei manieren een woordje mee. In het verhaal ‘L'air du Temps’ is hij prominent aanwezig; op het gezicht van de kloosterhulp Badhok uit het titelverhaal ontbreekt hij daarentegen totaal en is het ding juist daarom des te aanweziger. Deze vierentwintigjarige dienaar in het klooster van de Dienaressen van de Heilige Geest heet uiteraard anders, maar niemand die zijn werkelijke naam kent. Badhok is wat zijn omgeving heeft gemaakt van de niet thuis te brengen klanken die hij uitstootte als hem ernaar gevraagd werd en daarom al grotesk op zich. Verder doet hij er het zwijgen toe. Over zijn afkomst is niets bekend. Alles aan Badhok riekt naar mysterie, behalve dan dit ene, dat hij een niet te verdragen stank kon verspreiden, zo erg zelfs dat ‘stinken als een badhok of een battokker’ al snel een gevleugeld woord werd in de omgeving van het klooster.

Op een dag breekt hij uit de vier muren van het convent die hem gevangen houden en verdwijnt met de noorderzon. Goed mogelijk dat de zwevende duif, die de Heilige Geest vertegenwoordigt op het blauw geglazuurde embleem in de betegelde ruimte van de kloosteradministratie, hem op de gedachte heeft gebracht van zijn vlucht. Eerst spoedt hij zich naar Parijs, daarna gaat het richting Rome waar hij zich bij de pauselijke paleizen aandient als engel. Het heeft er alle schijn van dat hij op die manier solliciteert naar een plaats op de heiligenkalender van de rooms katholieken, maar zijn opdringerigheid roept slechts weerstand op. Nadat hij eerst is opgejaagd naar een van de hoogste punten van de stad, de koepel van de Sint Pieter, probeert hij met een sprong in de diepte het gracieuze zweven van de engelen te overtreffen. Deze duik die hem voorgoed had moeten verheffen, wordt zijn ondergang. Die doet niet aan de glijvlucht van engelen denken, eerder roept hij associatie op met de doodsprong van een zelfmoordenaar en daarmee aan een val in de afgrond van de zonde. Meters diep onder de ballustrade die zijn startblok was, slaat hij te pletter. Het mag duidelijk zijn, het ‘stinkdier’ Badhok heeft met zijn escapade de geur van heiligheid die op deze plaats normaal pleegt te hangen, danig bedorven. Naar aardse maatstaven gemeten is er voor hem geen plek meer in de hemel. Wat hem wacht is een naamloos graf in ongewijde aarde.

Andere, uitsluitend welriekende geuren omringen de verkoopster uit de parfumerie-afdeling van een groot warenhuis, maar ook die zullen ten slotte een hoog dood en bederf gehalte kennen. In het fraaie verhaal ‘L'Air du Temps’ gidst Beurskens de lezer langs de wereld van een op uiterlijkheden afgestemd geluk dat bij modekoningen als Dior of Yves Saint-Laurent gekocht kan worden. Een opvallende klant in haar Nina Ricci-stand is Pappendeck en wel omdat hij iedere dag een flesje parfum komt kopen. De vrouw wordt nieuwsgierig naar 's mans levenswandel met als gevolg dat ze op zeker moment besluit om zijn gangen eens na te gaan. Zo ontdekt ze dat hij er behagen in schept om in het tegenover het warenhuis gelegen restaurant ‘Excelsior’ steeds weer een andere vrouw - hem overigens onbekende - met een flacon Nina Ricci te verrassen. De ober is daarbij zijn intermediair. Deze geste wekt

bij de vrouwen het verlangen op naar de enige ware, een verlangen dat onvervuld blijft omdat die zich maar niet bekend wil maken. Wanneer de verkoopster vervolgens bij hem dezelfde truc uithaalt, raakt hij zodanig van de kook dat hij voorgoed uit het etablissement verdwijnt. Zij is inmiddels zozeer in de greep van deze verborgen verleider dat ze hem ondanks de juni-hitte die de stad in een geur van bederf zet, probeert op te sporen. Uiteindelijk vindt ze hem in zijn flat, gehuld in een niet te harden lijkenlucht, morsdood.

De verleider misleid, zou je kunnen denken, dodelijk verstrikt geraakt in de netten van bedrog die hijzelf met grote regelmaat spande. De verkoopster ontkomt aan de dood. Ze houdt het leven door haar afdelingschef te trouwen die haar anderhalf jaar eerder een fatsoenlijk huwelijksaanzoek heeft gedaan. Een allesverterende hartstocht is daar niet bij, het gaat om een doodgewoon burgerlijk verlangen, om een boterbriefje en niet meer. Bij zo'n huisje, boompje, beestje verlangen hoort uiteraard de wens om kinderen te krijgen.

Algehele metamorfose

De karikaturale uitvergroting van allerlei lichaamsdelen krijgt in sommige verhalen zelfs het karakter van een algehele metamorfose. In het verhaal 'Heidelberg' gaat het nog om een partiële gedaanteverandering. Heidelberg zit met het mankement van een veel te omvangrijk scrotum, het is als twee rugbyballen zo groot. Behalve voor veel ongemak bij hemzelf, zorgen de testikels bij zijn dorpsgenoten voor zoveel spot en hilariteit dat hij zijn woonplaats ontvlucht om zijn geluk elders te beproeven. Hij verdwijnt naar Italië en komt daar na enige omzwervingen terecht in de armen van een vrouw, welgevormd als Claudia Cardinale, iemand die hem zo liefdevol bejegent dat 'naarmate haar tranen rijkelijker vloeiden, zijn kruis, zijn last in omvang, binnendruk en gewicht afnam'. Dat hij daarna in een Alfa Romeo in het dorp terugkeert, geflankeerd door zijn beeldschone schatten van kinderen om er zijn triomf te vieren, laat zich raden.

In het verhaal 'Body' verandert een gezapige, met zichzelf tevreden dikkerd in zijn strandstoeltje op zee dobberend langzaam maar zeker volkomen van fysionomie in 'de sterkste, meest begeerde en meest bedreigde man op het hele strand'. Hoofdrolspeler Jonathan uit 'All night long' ondergaat de sensatie zich een bruine kikker te weten en in 'De laatste nacht' wordt het verhaal verteld van Noud Bode die zich zo volledig met een stier identificeert dat hij in een waarachtig stierengevecht in de arena van het Spaanse Murcia terecht komt. Wanneer hij daar onder de ogen van zijn vader een gracieuze dood is gestorven, vindt de lezer vader Alphons aan het slot terug in afwachting van zijn eigen corrida: 'Morgen, zei don Gómez, morgen komen de eerste jonge koeien. Nog nooit was de nacht zo prachtig. Nog nooit was ik zo bang.'

De grens tussen mens en dier is hier net zo flinterdun als in 'Hoogste onderscheiding' uit *Sensibilimente* waarin de lezer pas gaandeweg in de gaten krijgt dat geen mens maar een dier het woord neemt. Verontrustende verhalen zijn het omdat ze appeleren aan de angst voor het onbekende dat tezelfder- tijd toch ook weer zo bekend lijkt. Dit vreemde sluit immers aan op een wereld die geassocieerd kan worden met die van de droom. Ze halen wat verdrongen is terug in de herinnering en confronteren de lezer op die manier met de eigen, diep geheime fantasie- en.

List, lust en bedrog

Huub Beurskens' bemoeienis met de groteske beperkt zich overigens niet tot zijn verhalenbundels. Een opeenstapeling van groteske scènes maakt bijvoorbeeld van zijn roman *Wilde boomgaard* (1994) een uiterst speels en fantasierijk boek dat vol dubbelzinnigheden zit. Bij de totstandkoming ervan heeft hij zich duidelijk laten inspireren door twee 'droomkoningen' van reputatie, respectievelijk Jeroen Bosch en Witold Gombrowicz. Met elementen uit hun werk maakt hij een boek waarin een reeks van ongerijmdheden de romanwerkelijkheid bepalen.

Belangrijkste verteller is een zekere Lerrie, iemand die heeft besloten om het hele lange leven dat hem wacht niet helemaal te leven. Dankzij de kwadratuur van de kindsheid hoopt hij slechts twee stadia te beleven: jong zijn en oud, veertien en

vierentachtig. Een salto mortale door de tijd die evenwel hopeloos mislukt. Hoewel dit gedachte-experiment op zichzelf al genoeg vermakelijke en avontuurlijke kanten heeft om te boeien, ontstaat de extra dimensie in het boek toch doordat er zich tussen de regels door van alles en nog wat afspeelt.

Zo wordt er behalve met de tijd evenveel gedold met het katholiek geloof en de vertegenwoordigers ervan, de paters die het celibataire leven tot het hoogste goed verklaren maar inmiddels wel rare spelletjes spelen met jonge knapen en de mooiste meiden inpikken. Grote voorbeeld is pater ‘noem me maar Gregor’ Warner die, voordat hij de bloedmooie Lona nam - de vrouw waarop Lerrie zelf hartstochtelijk verliefd is -, zich als een soort Christus liet vereren door twaalf kleine gezworenen om zich heen te verzamelen. Van hen zal Lerrie ten slotte de rol van Judas op zich nemen. Maar dan is de droom van zijn leven allang veranderd in een regelrechte nachtmerrie.

Om daarvan iets te begrijpen moet eerst Vogel Ties opgevoerd worden, een man waar Lerrie regelmatig bij over de vloer komt, een hoogst curieuze figuur met het gezicht van een kropooievaar en iemand die zich voortbeweegt ‘in een houding waarin maraboes juist plegen te zitten, zo heel diep bij de sleetse houten

vloer, zijn onderbenen horizontaal voor zich uit gooiend, als scharnierden zijn kniegewrichten precies tegenovergesteld aan de mijne, terwijl hij zijn bovenlijf overeind hield met behulp van krukken onder zijn oksels'.

Deze Vogel Ties is een geilbeer van de bovenste plank die ook nog eens op die hoogte van zijn privé-bibliotheek een reproductieboek van Jeroen Bosch' *Tuin der lusten* heeft staan. Achter zijn huis ligt een exotische tuin die Lerrie in gedachten tot de zijne verklaart en steeds meer als zijn eigen paradijs der lusten ervaart. Daar namelijk kan hij met het boek in de hand zijn verbeelding de vrije loop laten. Een tijdlang lijkt die vrijplaats een werkelijk hof van Eden, totdat ze verandert in een gijzelplaats, en uiteindelijk zelfs in een vuurzee wanneer een van zijn wilde fantasieën hem noodlottig wordt. In de almacht van zijn denken heeft hij zich voorgenomen om het drietal Gregor Warner, Lona en Vogel Ties, te verenigen tot een goddelijke drievuldigheid. Die ingeving luidt zijn hellevaart in, maar dan zijn we alweer dertig jaar verder in de tijd, en is zijn eens vastberaden wil om zijn kindsheid in dubbel opzicht te beleven, verworden tot een hulpeloos roepen om zijn moeder.

Dat het plan zo katastrofaal strandt, heeft hij helemaal aan zichzelf te wijten. De oorzaak van zijn falen wordt opgeroepen in een prachtige groteske scène uit de roman, en dat is zeker niet de enige. Tijdens een verblijf in zijn lusthof moet Lerrie, wil hij niet door Lona opgemerkt worden, haar hondje Jasmijn de bek dichthouden. Die daad krijgt grote gevolgen doordat hij onverwacht een kettingreactie veroorzaakt in zijn onbedaarlijk gespeculeer. Voor hij het in de gaten heeft is Jasmijn naar de dierenhemel verdwenen en heeft Lona het Maltezertje opgeëist bij Vogel Ties. Die grijpt zijn kans en verkracht de dorpsschone, steekt vervolgens zijn huis in brand en verhangt zich, waarna Lona wordt getroost door Gregor - met het eerder beschreven gevolg; zij vallen in elkaars armen.

Jaren later komt Lerrie het duo Gregor en Lona als paar tegen op het Griekse eiland Marathokambos tijdens een samenzijn dat door zijn vrouw Blanche is gearrangeerd. Door die bijeenkomst ontwaakt hij plotseling uit een boze droom. Anders dan gedacht is hij geen vierentachtig maar vierenveertig jaar oud, heeft hij niet alleen een vrouw, maar ook nog eens een dochter en die heet merkwaardig genoeg Jasmijn. Hij is terug uit zijn zevende hemel van de illusie, staat onverwacht weer met twee voeten in het aardse en daarmee in een wereld waarin de list geheiligd en het bedrog geëerbiedigd wordt. Waarin niets is, wat het lijkt of zoals het ergens in het boek heet: 'Zoals je dacht dat je het zag, zo is het niet!'

Een neus voor het groteske

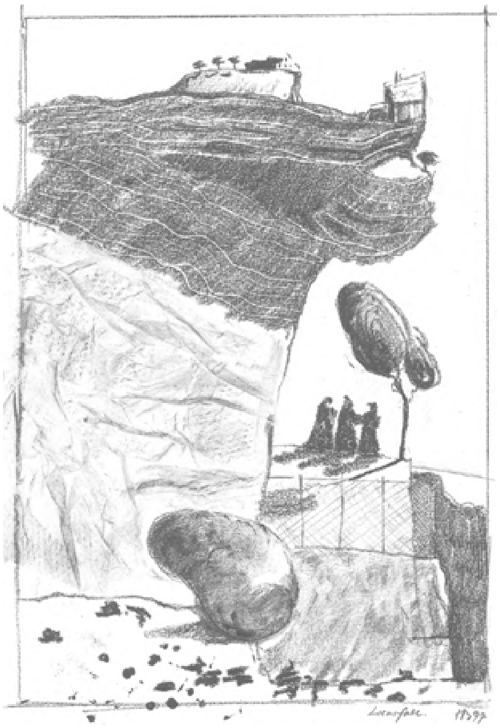
Voorzover er al een balans opgemaakt moet worden, kun je constateren dat Huub Beurskens een uitstekende neus heeft voor het groteske. Hij kan er heel wat kanten van zijn veelzijdig schrijversschap in kwijt, zijn even aanstekelijke als grillige fantasie bijvoorbeeld, zijn carnavaleske associaties, zijn hang naar excuberante stapelingen van dieren, planten, geuren en kleuren, zijn spel met alliteraties en binnenrijmen, met het hoge en het lage in verheven taalgebruik en klinkklare omgangstaal, om maar wat zaken te noemen. Als lezer mag je hopen dat hij nog enige tijd plezier blijft vinden in dit genre.

Yves van Kempen (1944) is leraar Nederlands en literair medewerker van De Groene Amsterdammer. Hij publiceerde o.a. in Lust en Gratie, Raster, De Revisor, Ons Erfdeel.

Huub Beurskens
Ontlastingen

De op de volgende bladzijden gereproduceerde tekeningen zijn studies voor olieverfschilderijen in een reeks die, min of meer analoog aan een reeks gedichten in mijn bundel *Iets zo eenvoudigs*, het thema 'ontlastingen' als leidmotief heeft. De tekeningen zijn gemaakt met lithografisch potlood, zwart conté-krijt, met Japanse inkt en (in enkele gevallen) dekwit en opgeplakt toiletpapier.

Huub Beurskens



Ron Elshout
Isis in Amsterdam
Over *Leila*

> *- Meneer eet op vrijdag geen vlees, ik mag op zaterdag het licht niet aandoen. Dat is hetzelfde.*
> *- Dat is wat anders.*
> *- Nee, dat is hetzelfde.*
> *- Nee, dat is wat anders.*

Uit: *Les aventures de Rabbi Jacob* [1973]

In *De gouden tak* vertelt J.G. Fraser Plutarchus' mythe van Osiris na, aangevuld met allerlei Egyptische elementen. In het kort komt het verhaal hierop neer: Osiris wordt vanwege de zegeningen die hij de mensheid bracht verheven tot god. Zijn broer Seth doodt hem. Wanneer Isis, Osiris' zuster en vrouw, de kist met het lijk zoekt en vindt, hakt hij het stoffelijk overschot in veertien delen. Het lukt Isis ze bij elkaar te zoeken, op zijn geslacht na dat onvindbaar blijft, en ze laat ieder deel op een andere plaats begraven, steeds alsof het de hele Osiris betreft. De mythe heeft geresulteerd in reeksen riten, rituelen en ceremonieën ter viering van allerlei dat met zaaien en oogsten, dood en leven te maken heeft.

Dat *Leila* van Huub Beurskens dertien hoofdstukken telt, zal dus wel geen toeval zijn. In die roman wordt immers niet alleen verschillende keren naar de mythe verwezen, ook zoekt de vertelster, Marysa Glas, zo zou je kunnen zeggen, ‘haar Osiris’, Boy Bouvé, bij elkaar.

Op het eerste gezicht ontvouwt zich simpelweg de geschiedenis van de negenentwintigjarige systeemanalist Boy Bouvé die zich, omdat zijn water is afgesloten, met een emmer naar de souterrainwoning onder de zijne begeeft alwaar hij de exotische prostituee Leila ontmoet, op wie hij prompt verliefd wordt. Wanneer zij verdwenen is, blijkt ze een ansichtkaart achtergelaten te hebben die naar Caïro verwijst. Boy laat zich ontslaan en vertrekt naar Caïro om Leila te gaan zoeken. Daar raakt hij geheel gedesoriënteerd, zodat zijn vriendin Marysa hem moet komen helpen. Na een paar vakantieachtige dagen gaat hij mee terug naar Amsterdam. Daar raakt hij aan lager wal, lijkt weer op te krabbelen, maar sterft tijdens een vechtpartij om een vrouw die hij voor Leila hield.

Bestuurde chaos

Met het perspectief in deze roman is echter wel het een en ander aan de hand. Gedurende de eerste twee hoofdstukken lijkt het alsof er een alwetende verteller met een panoramisch overzicht aan het woord is, maar het derde hoofdstuk begint, verrassend genoeg, met de zin ‘Ik hield van Boy’. Die ‘ik’ is Marysa, hetgeen plotseling betekent dat er dus sprake is van een ik-perspectief.

Dat levert een complicatie op, want een auctoriële vertelinstantie suggereert een grote afstand, een geringe betrokkenheid bij het vertelde en een hoge betrouwbaarheid (wat er verteld wordt, is ‘waar’). Het ik-perspectief wekt de indruk van een minimale

afstand en dus grote betrokkenheid bij het vertelde, terwijl de lezer niet weet of hij de ‘ik’ op zijn waarnemingen kan vertrouwen of dat deze eigenlijk voor een deel zijn interpretaties zijn. De vertelster, Marysa, worstelt daar mee: ‘Nu moet ik, hoe moeilijk dat ook is, proberen de gebeurtenissen objectief te blijven weergeven, nee, te blijven zien zoals Boy ze zal hebben ervaren.’ Objectief? Dat kan ze, vanwege haar betrokkenheid, haar verliefdheid op Boy, al helemaal niet opbrengen. Ze corrigeert zichzelf terecht; ze wil de dingen zien zoals Boy ze moet hebben ondervonden en zo schrijft ze ook, want tijdens het lezen van de daarop volgende passage lijkt de lezer weer zo door de ogen van Boy te kijken, dat hij bijna vergeet dat Marysa er tussen zit. Wat daarbij helemaal uit zicht dreigt te raken, is dat er op de achtergrond nog een schrijver, Huub Beurskens geheten, een rol speelt. Chaos? Ja, maar een bestuurde. Met welke inzet?

Het literaire spel dat Beurskens met Marysa en Boy speelt is ingenieus, maar zeker niet vrijblijvend.

Voorbijziend aan het feit dat zijn vroegere prozawerk eerder grotesk dan psychologiserend van karakter was, is Beurskens wel eens verweten psychologisch niet erg overtuigende personages op te voeren. Marysa's heen en weer zwenkende perspectivische manoeuvres, haar vertelonhandigheden (zo begint het vijfde hoofdstuk, ‘Anatomie van de wrat’, met een lange, ‘wetenschappelijk’ aandoende uiteenzetting over verschillende soorten al dan niet gevaarlijke wratten, die later blijkt te functioneren als een vooruitwijzing naar de wrat op het voorhoofd van Leila's pooier die met een mes om het leven is gebracht!) en de wisselende stijlregisters waarin zij vertelt, zijn een voortreffelijke weergave van haar psychisch verwarde toestand. Enerzijds is zij, terugkijkend na Boys dood, doende zich Boy alsnog in taal toe te eigenen. Dat lukt natuurlijk nooit helemaal -aan het lichaam van Osiris ontbrak immers uiteindelijk ook een deel -, maar de vereenzelviging is op sommige momenten zo groot dat ze het ondermaanse als het ware vanuit het perspectief van Boy bekijkt. Er is dan dus sprake van een grote mate van vereenzelviging. Anderzijds wordt ze bij haar waarnemingen in Egypte beheerst door een als toeristisch te benoemen manier van kijken, die door Beurskens elders afkeurend beschreven is en die in haar taalgebruik terug te vinden is in de vorm van clichés en hele stukken ‘reisgidsenstijl’.

Wie het werk van Beurskens volgt, herkent in deze bewegingen de beweeglijkheid die zijn literatuur kenmerkt. Het changeante in de stijl is overal terug te vinden. Wie het lange gedicht *Charme* leest, wordt getroffen door reeksen van stijlwisselingen, eind- en binnenrijmen, assonanties, enjambementen, prozastukken, acrostichons, lyrische passages naast wetenschappelijke en historische ‘weetjes’, enzovoort. Ook het toeëigenen in taal waar Marysa een poging toe doet, is herkenbaar vanuit een structuralistische opvatting die ervan uitgaat dat de mens een product van de taal is. In *Charme* schrijft Beurskens: ‘We zijn allen beschrevenen van woorden’ en zelfs: ‘We zijn van woorden en niets hebben we erover te zeggen’. Als er, gezien de perspectieven in *Leila*, één ‘van taal’ is in de zin dat hij geheel uit taal bestaat, dan is dat Boy natuurlijk, die geheel door Marysa in taal geschapen wordt. Zo behoorlijk als haar dat lukt met Boy, zo onhandig, clichématig en ‘toeristisch’ gaat haar dit af met betrekking tot Egypte.

Soms ‘zien’ we de wereld door ogen van Boy, vaak via die van verteller Marysa en op de achtergrond speelt dus ook nog de schrijver Huub Beurskens een rol. Deze vermenigvuldiging van het perspectief sluit aan bij standpunten die de schrijver in het titelessay van zijn bundel *Schrijver zonder stoel* bepleit heeft: dat de mens die zichzelf als centrum van de wereld beschouwt, het geloof in de dingen verdringt en dat daarvoor een ‘abstracte werkelijkheidsopvatting’ in de plaats komt ‘die alle verschijnselen in de werkelijkheid ondergeschikt maakt’. De schrijver zou dus uit zijn stoel moeten komen en om de dingen heen bewegen, zodat hij ze van verschillende kanten kan (be)schouwen, om maar eens een term van Rilke te parafraseren.

In de loop der tijd kwam daar nog het inzicht bij dat de dingen zelf óók niet stil staan, al helemaal niet wanneer het om denkbeelden en opvattingen gaat. Wanneer Boy Leila alleen nog maar ontmoet heeft en nauwelijks een woord met haar heeft gesproken, hetgeen vanwege de taalbarrière ook zo goed als onmogelijk is, idealiseert hij haar. Hij vertoont dan ook de neiging de westerse cultuur negatief te bejegenen.

Amsterdam vindt hij ‘dorps’, terwijl hij die stad, komend uit het katholieke Tegelen, toch ooit heel anders gezien moet hebben. En aan het begin van het verhaal beschouwde hij zijn verhuizing naar een woning op ‘de Wallen’ nog als een controversiële daad.

Het is in dit opzicht ook zeker interessant Marysa's ‘reisgidsenproza’ en Boys ervaringen in Caïro eens te confronteren met de beschrijvingen van Amsterdam, zeker die aan het eind van het verhaal wanneer Boy woont in de verpauperde Vrolikstraat, smeltkroes van allerlei volkeren en culturen. Als Boy weer enigszins hersteld lijkt, beziet Maryse Caïro in een vakantiestemming; dat verklaart haar reisgidsenlyriek. Maar Boys ervaringen, die maken dat hij zijn hoofd verliest, laten de wereldstad zien als een enorme, onbegrijpelijke chaos waar het romantisch-exotische snel vanaf is en die zijn pendant vindt in zijn latere verblijf in Amsterdam-Oost. Dán hebben Caïro en Amsterdam ineens weer veel van elkaar weg.

Archaïsche torso

‘In een vlaag zonlicht zag hij beneden een meisje met een bakfiets langs de gracht rijden. In de bak, op een opengewaaide plaid met pantervelmotief, vervoerde ze een witte, marmeren mannentors die, aldus Boy, “uit zichzelf leek te stralen en, hoewel het hoofd ontbrak, me leek te zien, met een stille glimlach... en ik wist dat ik van mijn leven iets anders moest maken.”’ Deze passage uit het vierde hoofdstuk met de dubbelzinnige titel ‘Te water’ - hij kan immers zowel op vertrek als op ondergang (door verdrinking) duiden - verwijst direct naar een gedicht van Rilke:

Archaïscher Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugnung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchzichtigen Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.

In zijn essaybundel *Buitenwegen* schrijft Huub Beurskens naar aanleiding van dit gedicht: ‘Je leven veranderen vanwege een in de Griekse oudheid bewerkt en door de tijd aangetast stuk marmer? Ja.’

Zo lijkt het er dus op dat de auteur het hartgrondig eens is met Boys besluit. Wellicht is hij zelfs ‘erger’, want Boys torso, de aanleiding om zijn leven te willen veranderen, is tenminste alles behalve archaïsch, zeer van hedendaags vlees en huid, en levend. Maar er is een belangrijk verschil.

Volgens *Charme* is het de ‘opgave van de kunst om in dienst / van de mens, de verbeelding / uit haar verlamming op te wekken’. Leila en de torso doen dat in het geval van Boy en Beurskens, maar de laatste, zoals te lezen staat in *Buitenwegen*, heeft in de gaten dat dit niet hoeft ‘te betekenen dat de lezer na elk interessant gedicht een huwelijk moet laten ontbinden, een verre reis moet ondernemen, clochard wordt, van zijn flat springt, communist wordt of vegetariër.’ Volgens de schrijver moet *iets* in de lezer achterblijven, maar het is daarbij wel van belang, blijkt elders in het essay, dat hij ‘de macht over het roer kan houden’.

Dat is precies waar het Boy aan ontbreekt. Hij overziet de consequenties van zijn gedrag niet, althans wuift ze weg en maakt vervolgens een deel van Beurskens opsomming concreet: hij breekt met Marysa en onderneemt een verre reis die hij niet aan kan. Zijn leven daarna verschilt niet veel van dat van een *clochard* - is het niet in letterlijke dan wel in figuurlijke zin. En hij springt weliswaar niet van een flat,

maar gaat aan zijn obsessie wel ten onder. Als hij van tevoren had nagedacht, had Boy de dubbelzinnigheid van 'te water gaan' kunnen inzien en had hij er niet alles, inclusief zijn leven, bij in hoeven schieten.

Zijn val met en door Leila wordt verbeeld in één zin uit het vierde hoofdstuk: 'Toen greep ze hem wild vast, [...] hing plotseling, zo leek het, met haar hele gewicht trekkend aan hem, waardoor Boy zijn evenwicht verloor, [...] en Leila meesleurend tuimelde hij naar beneden.'

Zelfverlies

Wat Boy beweegt, weten we nu via Marysa een beetje, maar wat bezielt Marysa zelf? Haar liefde voor Boy werd net als Boys verliefdheid niet beantwoord. Ze probeert deze liefde met een inhaalslag in taal alsnog binnen te halen. Uiteraard lukt het haar, net als Isis, niet om Boy 'compleet te krijgen', noch lukt het haar helderheid omtrent Boys beweegredenen te verwerven. Het is ironisch dat hun relatie seksueel nooit geconsumeerd is en dat Beurskens Marysa tegen het eind van het verhaal schijnzwanger laat zijn, - zo vol is ze blijkbaar van Boy. Deze beeldspraak blijkt nog heviger te kloppen als men zich realiseert dat Marysa Boy op deze wijze als het ware 'onbevlekt ontvangt', - de verwijzingen naar Piëta's en Marysa's naam, die is afgeleid van Maria, staan er net als de naam van Boy

niet voor niets. Inmiddels gaat het grootste deel van het verhaal over Boy en dreigt Marysa naar de achtergrond gedrongen te worden, terwijl zíj de touwtjes in handen zou moeten hebben. Haar zoektocht naar Boy en wat hij gedacht, gevoeld en geroken moet hebben, gaat dan ook wel degelijk ten koste van haarzelf, net zo goed als Boys totale overgave aan Leila uiteindelijk totaal ten koste van hemzelf ging. Daarmee draait het verhaal tevens om zelfverlies: wie iets wint, verliest iets. Wie zich volkomen overgeeft aan iets anders, de ander, verliest zichzelf.

Individu en maatschappij

Tot zover hebben we dus twee groteske liefdesgeschiedenissen - en wie er de met veel vertelplezier onderweg opgediste verhalen uit alle windstreken die in de roman zijn opgenomen bij optelt, komt nog aan wel meer. Die twee groteske liefdesgeschiedenissen maken op individueel niveau iets duidelijk over liefde en zelfverlies. In de roman wordt het persoonlijke echter verbonden met een veel algemenere problematiek. Dat gebeurt bijvoorbeeld door Leila van een Egyptische afkomst te voorzien, door de chaos in Boys leven te spiegelen aan de chaos in de Vrolikstraat en door de beschrijvingen van Amsterdam en Caïro vanuit verschillende perspectieven. Boy wortelt in het katholieke zuiden en verliest zichzelf in de ongetwijfeld islamitische Leila, en dat wordt beschreven door Marysa die, zo blijkt in de loop van het verhaal, joodse wortels heeft. De roman weerspiegelt het culturele amalgaam dat onze maatschappij niet zonder zelfverlies inmiddels is.

Maatschappelijk zelfverlies? ‘De moeder [van Boy] beschouwde het echter als een duidelijk teken van dat het niet meer was zoals het moest zijn, dat er al in twee huizen in de straat Marokkanen waren komen wonen en dat ergens een gebouw als moskee in gebruik was genomen, wat totaal niet in een gemeente als deze [Tegelen] paste, misschien in Amsterdam wel, maar hier niet, hier is het altijd helemaal katholiek geweest...’ Wanneer een van oudsher katholieke gemeente ruimte biedt aan Marokkanen en een islamitische gebedsplaats, krijgt deze er iets bij, maar levert onherroepelijk, zeker in de ogen van de van oudsher katholieke bewoners, iets van zijn oorspronkelijke identiteit in. Dat de grenzen van toelaatbaarheid zelfs bij Boys moeder in beweging zijn, blijkt uit de toevoeging ‘misschien in Amsterdam wel’.

De invloeden van buitenaf geheel tegen willen houden, is het ene uiterste. Je er compleet aan overleveren, is het andere, en waar dat toe leidt, laat het verhaal van Boy overduidelijk zien: je raakt jezelf geheel kwijt in een chaos die waarschijnlijk door de autochtonen niet als zodanig gezien wordt. Het onbegrip begint al in de taal: het is veelzeggend dat de briefkaart met Arabische schrifttekens die Leila voor Boy achterliet, drie *verschillende* vertalingen opleveren. Veel woorden slepen in hun kielzog nog minstens een andere, onverwachte betekenis mee.

Bovendien is het de vraag of totale overlevering, al dan niet in taal, mogelijk is. Het lukt Marysa nog wel enigszins greep te krijgen op het psychische heelal van Boy, maar op Caïro moet ze het antwoord schuldig blijven. Daar verliest ze de macht over haar taal en vlucht in het overschrijven van clichés uit de reisgidsen. ‘Caïro’ is blijkbaar niet meer onder woorden te brengen, in tegenstelling tot de minstens even

grote chaos in de Vrolikstraat, Amsterdam-Oost. Maar ook Marysa's verwachtingen van Tegelen zijn nogal clichématig.

Blijkbaar hebben we nog wel enige greep op onze naaste omgeving, maar zodra die onder invloed van wat dan ookin beweging komt of wanneer die vreemd is, blijkt dat beduidend moeilijker. Daarbij zijn die bewegingen vaak niet meer te volgen: zo zien we een moskee in Tegelen, maar ook een 'oosters' tapijt in Egypte, dat bij nadere beschouwing uit Lyon blijkt te komen.

Isis zocht de verscheurde Osiris bij elkaar om hem weer één en het liefst levend te maken; dat lukte niet. Daarna raakte zijn lichaam verstrooid over de aarde. Marysa zag Boy zichzelf verliezen en probeerde hem in taal bij elkaar te harken; dat lukte niet. En ik? Ik zie de wereld waarin ik leef verbrokkelen en als ik op zoek ben naar een (één) sluitend wereldbeeld dan vind ik dat niet. Alleen in de roman vind ik er al drie die gebaseerd zijn op evenzoveel wereldgodsdiensten.

Ik begrijp die moeder van Boy wel, zij is gewend aan het katholicisme. Dat geeft rust en, voeg ik eraan toe, het gevaarlijke vertrouwen in een 'absolute waarheid'. Die moeder vergeet dat er in naam van een an-

dere absolute waarheid, de ‘zekerheid’ dat de ene soort mens meer waard is dan de andere, de grootst mogelijke gruweldaden zijn en worden begaan. Daarmee wordt ook haar katholicisme zo'n ‘abstracte werkelijkheidsopvatting die alle verschijnselen in de werkelijkheid ondergeschikt maakt’, terwijl je aan de verschijnselen uit de werkelijkheid niet ontkomt. Het is niet voor niets dat de vader van Marysa een sprookje(!) deze verschrikkelijke afloop meegeeft:

> Op een dag, niet lang na hun geslaagde huwelijkssluiting, werden ze gedwongen in aller ijl wat spulletjes in een tas te pakken en een reis te aanvaarden, elk in een andere wagon van dezelfde trein, en de jongen stelde zich voor, want naar buiten kijken was niet mogelijk, hoe de reis langs kleine dorpjes ging met eenvoudige huisjes in elk waarvan hij met zijn vrouw wilde wonen, een lang leven lang, zonder ooit zelfs nog de behoefte te gevoelen om het volgende dorp te bezoeken, en het meisje bedacht dat ze nog geen kinderen had, zelfs nog niet in verwachting was en ze kon niet anders dan dat te beschouwen als een zegening en als het grootste geluk dat haar nog met haar man verbond.

Zoals de mythe van Osiris zich indertijd in het dagelijkse leven drong, dringt de rauwe werkelijkheid van de joodse geschiedenis zich hier in een sprookje en verdringt het traditionele en geruststellende ‘en ze leefden nog lang en gelukkig’.

Boy verdwaalt in de Egyptische cultuur en overleeft de cultuurschok ternauwernood, Marysa reikt niet verder dan de buitenkant daarvan, maar beiden leven in een maatschappij die volop in beweging is en waarin de verschillende culturen in alle hevigheid op elkaar inwerken. Caïro blijkt soms westerser, Amsterdam arabischer en Tegelen islamitischer dan men wellicht zou denken. *Leila* maakt duidelijk dat niet alleen Marysa, Boy en de schrijver Huub Beurskens van hun stoel zijn gekomen, maar dat ook ‘de dingen’, en in dit geval hele maatschappijen en de opvattingen die daarbij horen, in beweging zijn geraakt.

Schalkse sluiers

Uiteraard is Beurskens' boek vanuit westers perspectief geschreven en om te voorkomen dat ik met dit stuk wellicht de verdenking van nationalisme, racisme of xenofobie op me laadt, haast ik me te verklaren dat een ‘oosters’, dan wel islamitisch georiënteerde tegenhanger goed denkbaar is. In het NRC Handelsblad verscheen onlangs een artikel dat aantoonde dat ook in de arabische wereld (religieuze) ‘zekerheden’ in beweging komen. Het gaat daarbij bijvoorbeeld om uiterlijkheden die ook in Nederland al stof hebben doen opwaaien: de hoofddoek en de sluier. De tijd dat ‘alles was zoals het moest zijn’ is klaarblijkelijk ook in de islamitische wereld voorbij. Tegenwoordig verkeert de betekenis van zoiets als de sluier soms zelfs in zijn tegendeel: ‘Als je wilt tonen dat je kuis en religieus wilt zijn, bedek je tegenwoordig je hoofd juist niet,’ wordt er door een islamitische vrouw gezegd. De doek is zijn betekenis als fundamentalistisch, antiwesters symbool kwijtgeraakt en

meer een sociale kledingcode geworden en sommige vrouwen dragen hem juist, omdat ze zich daarmee vrijer kunnen bewegen.

Het is geen wonder dat Beurskens Marysa zich laat afvragen: ‘Alle nostalgie is verderfelijk. Alle?’ De nostalgie in de vorm van het regressieve verlangen van de moeder is uit den boze, maar hoeveel van die wortels moet je prijsgeven, hoeveel zelfverlies moet je jezelf toestaan, moeten we onszelf toestaan?

‘Identiteit! Wortels! Van mij mochten alle wortels, waar ook ter aarde, met één ruk finaal worden uitgetrokken. Wortels, die dienden toch alleen maar om menselijke onverdraagzaamheid te voeden en tot bloei te laten komen?’ verzucht Marysa op zeker moment, maar tegelijkertijd heeft Beurskens ons in de geschiedenis van Boy laten zien wat er kan gebeuren als die identiteit verloren gaat. Zowel in de westerse als in de arabische wereld worden die wortels uitgetrokken, komt alles in beweging en weet niemand waarheen die beweging leidt.

Als een vis in het water

Ergens in die stroomversnellingen staat, of liever: zwemt de mens, in het besef dat Marysa's in boosheid en wanhoop geslaakte hartekreet, ‘Niets, maar dan ook absoluut niets wil ik te maken hebben met welke afkomst, traditie, met welk land of volk dan ook,’ tot de onmogelijkheden behoort.

De absolute waarheden van welke aard dan ook, blijken beperkt houdbaar, omdat ze de werkelijkheid aan zich ondergeschikt maken en hun absolutisme een (te) gemakkelijk excuus voor destructief gedrag is.

Het omgekeerde, het klakkeloos in de stromen meedrijven, is ook verderfelijk, want dat leidt tot (en misschien zelfs: is) een onverteerbare onverschilligheid die de gruwel van destructie als vanzelfsprekend accepteert: ‘Tsja, zo gaat het nu eenmaal.’

Elias Canetti beschrijft in 1965 het gedrag van een zekere F.:

> F. ziet in alles wat is, een vorm van redelijkheid. Iedere instelling heeft een zin; je hoeft er hem maar naar te vragen of zijn geest vindt en argumenteert de rechtvaardiging ervan behendig. Hij is vredelievend en zacht, hij houdt niet van vechten, hij vertrouwt liever op instellingen dan op wapens. Hij vergelijkt maar valt niet aan, er zitten zoveel kanten aan iedere zaak dat er niets overblijft om aan te vallen. Zijn tolerantie houdt hem verre van een religie, priesters vindt hij even afstotelijk als soldaten. Maar van de eersten zegt hij het, over de anderen zwijgt hij. Hij schaamt zich voor zijn lafheid, op zijn tolerantie is hij trots.

Een redelijk en tolerant mens, die F., maar als *alles* een vorm van redelijkheid heeft, als *alles* een zin heeft, dan is het tegenovergestelde net zo waar en is zijn tolerantie geen verdraagzaamheid, doch een laffe onverschilligheid die alles gelijkschakelt.

Niet het vastklampen aan de wortels, niet de als tolerantie vermomde onverschilligheid, maar het proces is in volle gang. Geeft *Leila* eigenlijk antwoord?

Ergens, welhaast verborgen in het twaalfde hoofdstuk, nog voor Marysa de draad van haar leven weer opneemt, zwemt een alert visje: ‘een heel klein visje weliswaar, een stekelbaarsje, maar hoe dan ook een levend wezentje dat zich tegen de gestage stroom van het water staande hield, zich af en toe een stukje liet afdrijven om dan echter met enkele felle bewegingen weer vooruit te schieten.’

Literatuur

Huub Beurskens, *Leila*. Amsterdam, Meulenhoff, 1993; *Schrijver zonder stoel*. Amsterdam, Meulenhoff, 1982; *Buitenwegen, excursies met gedichten en vergezichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1992; *Circus Fernando en andere essays*. Amsterdam, 1995, Meulenhoff.

Elias Canetti, *Het pantheon van vergeten dingen*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1994.

Ron Elshout, ‘Ik is steeds een ander, een excursie door werk van Huub Beurskens’. In: *Bzzlletin* 214, maart 1994.

J.G. Fraser, *De gouden tak, over mythen, magie en religie*. Amsterdam/Antwerpen, Contact, 1995.
Caroline de Gruyter, ‘Schalkse sluiers’. In: NRC Handelsblad, 26 juli 1997.
Marc Reugebrink, ‘De strijd om een bestaan, Huub Beurskens als bewegingskunstenaar’. In: *Het literair klimaat 1986-1992*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1993.

Ron Elshout (1956) is leraar Nederlands in Rotterdam en redacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende literaire tijdschriften

Colette Krijl
Schrijven op leven en dood

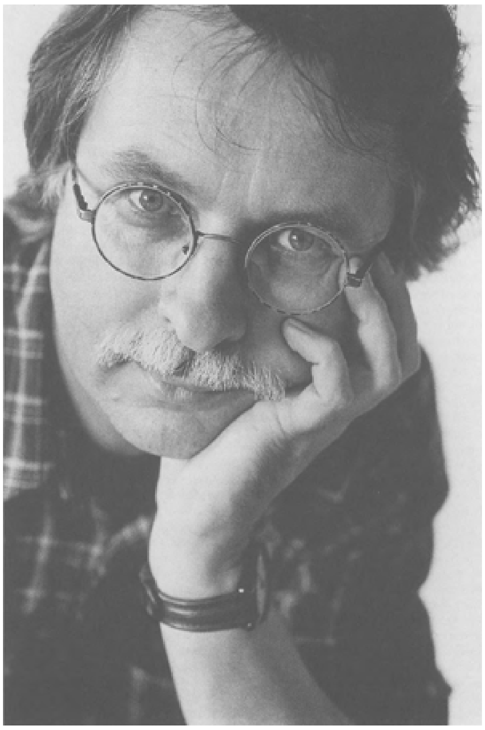
Je zou Huub Beurskens' verhalenbundel *Sensibilimente*, die in 1991 verscheen, zijn dodenboek kunnen noemen. De omslagillustratie ervan spreekt in dit verband al boekdelen. Die bevat een detail van een van de beroemde fresco's van Luca Signorelli uit de kathedraal van Orvieto, een fragment uit *Opstanding van het vlees*. Daarin richten zich uitbundig lachende skeletten tot ‘een mannelijk skelet compleet met de bloedvaten, zenuwen, hersenen, vetten, sappen, ingewanden, spieren, haren en huid van een atletische dertigjarige’, zoals het in ‘Het vlinderhondje’ is beschreven. ‘Het vlinderhondje’ is een verhaal dat vanuit het dodenrijk lijkt te worden verteld en het derde van de in totaal zes verhalen die de dood thematiseren. Goed mogelijk dat met de hier genoemde dertiger gedoeld wordt op Tony, de charmante badmeester uit een hotel in Pisa dat door professor Hartmut Beenken is uitgekozen om er zijn ultieme studie te schrijven, een essay over de dood.

Hartmut Beenken. Zijn naam lijkt een maar nauwelijks onherkenbare gemaakte maskering van die van de auteur zelf. Voor de studie die hij verricht, gebruikt Beenken notities van onder meer Ludwig Wittgenstein en Jean Améry die de kampen van Auschwitz, Buchenwald en Bergen-Belsen overleefde, maar in 1978 zelf een eind aan zijn leven maakte - een auteur overigens voor wie Beurskens een uitgesproken zwak heeft. Zinnen van deze auteurs figureren eveneens nogal prominent in enkele poëticale teksten van Beurskens zelf, bijvoorbeeld in zijn essay ‘Verstrooidheid’ uit de bundel *Circus Fernando en andere essays* (1995) en *Wanneer de dood het leven laat* (1992). In dit laatste, uitgebreide opstel citeert Beurskens Wittgensteins formulering ‘Der Tod ist kein Ereignis des Levens. Den Tod erlebt man nicht’ - een zin die hij becommentarieert met de woorden: ‘Toch kunnen we ons het leven ook niet zonder de dood voorstellen. Ons al te menselijk leven krijgt juist zijn contouren en dimensies tegenover het onvatbare, volstrekt vormloze van de dood’. Een gedachtegang die parallel loopt met de opvattingen van Beenken, die er eveneens van uitgaat dat de dood een allesoverheersende gebeurtenis is in een mensenleven, of meer nog, een essentieel onderdeel uitmaakt van het leven. Het leven is één grote dodendans, zo betoogt zijn *alter ego* Beurskens ergens in het essay ‘Hedendaags dioscurisme’ uit *Circus Fernando*.

Beenken of Beurskens, *what's in a name*, in elk geval zijn ze allebei op eenzelfde manier gefascineerd door de dood. Wat Beurskens in zijn werk ondermeer nastreeft, is ‘een verwonderd genieten van het levendige in het licht van de dood’, maar dan wel zonder het utopische ideaal op te geven om in leven en welzijn de grens die de dood stelt (of is) te overschrijden. Immers: ‘Is de kunst er niet altijd al mee bezig geweest om die ultieme metamorfose te preluderen, te proberen dat overgangsmoment mee te maken?’ Getrouw aan die woorden is Beurskens onafgebroken bezig de dood te verleiden, om alvast een glimp van hem op te vangen. Kenmerkend voor zijn verleidingsritueel zijn zaken als het inzetten van speelsheid, onbekommerdheid, een laconieke toon, gefingeerde naïeviteit, humor en een onverwachte blik op de realiteit.

Bizar bestiarium

Opmerkelijk is dat in zowat alle boeken van Beurskens dieren een uitzonderlijke rol spelen. Ze geven hem kennelijk een woud van mogelijkheden in een sfeer waardoor hij gebiologeerd is, die van kijken en bekeken worden, al eeuwenlang het patroon waarlangs de jacht verloopt. En het terrein van de jacht is altijd ook een dodenakker. Daarover bevat *Sensibilimente* eveneens een voorbeeldig verhaal met de enigszins melodramatische titel *Vader!*. Hierin voeren de twee hoofdpersonen, vader en zoon haas een gesprek over de betekenis die de dood heeft voor het leven. De nog van idealen vervulde zoon pleit ervoor om de dood zoveel mogelijk uit het leven te bannen. In plaats van gejaagd worden wil hij zelf jacht maken op zijn natuurlijke vijanden, zoals vos, wezel en buizerd. Zijn vader is ervaren genoeg om te onderkennen dat de dood bij het leven hoort en dat niet de aanval, maar de vlucht de beste kans op overleven biedt en dat


(foto: Chris van Houts)

betekent, zoals bij mensen vaak het geval is, de vlucht in de fantasie.

Reeds vanaf *De leguaan* (1979) voerde Beurskens de lezer langzaam maar zeker binnen in een rijk gevuld en soms bizar bestiarium. Ook bij dit debuutboek corresponderen omslag en inhoud weer met elkaar. Op de kaft prijkt een foto van een leguaan in een glazen kast, waarvan het interieur door weerspiegeling onzichtbaar blijft. Het dier grijpt met zijn poot over de rand van een halfgeopende deur en lijkt met een loerend oog de toeschouwer te bespieden. Al op de eerste bladzijde van het boek krijgt de ik-verteller de leguaan in het oog. Als voor dood ligt hij daar op een tak achter de etalageruit van de dierenwinkel, door zijn schutkleur nauwelijks van de omgeving te onderscheiden. In de verschillende prozafragmenten die dan volgen, identificeert de verteller zich herhaaldelijk met deze schijnbaar levenloze leguaan - ‘Het enige wat hier niet bewoog en toch leefde’ -, maar niet minder ook met andere dieren zoals een mol, een duif, een spin en vliegen. Zolang het beestenspul maar stilzit, zich voor dood houdt of dood is, kan het zich in zijn aandacht verheugen. In het derde deel van het boek bevindt hij zich ten slotte in een dierentuin, ‘werelden instinct in een oogopslag gecomprimeerd in een tuin van negen hectare’, en dan versmelten mens en dier uiteindelijk in zijn naam, Adelaar. Een oude bekende, want hij dook al eerder op in de gedichtenbundel *Cirkelgang* (1977), waar hij in de lucht hangt als: ‘De steenarend, die cirkelend spiedt/dan staat en bidt’. Adelaar wordt beheerst door een hang naar stilstand, wat zijn fascinatie voor fossielen verklaart. Aan het einde van het boek probeert hij zelf fossiel te worden en verdwijnt dan door zich via een ingenieus systeem in beton te gieten. Mens en dier lijken elkaars gelijken, de gefossileerde mens blijft uiteindelijk een ‘aap in transcendentie’.

In Beurskens' bestiarium figureren de dieren over het algemeen als model voor ontsnapping. Om zijn eigen ervaring zoveel mogelijk te kunnen benutten, gedraagt Adelaar zich als de leguaan. Dat vermogen tot mimicry biedt hem de mogelijkheid van een optimale aanpassing, een situatie die hij gebruikt om de ander te bespieden. Wie zo kijkt, weet dat hij ook zelf bekeken kan worden en dat is een hoogst onaangename gedachte. Want intussen bekruipt de lezer het gevoel dat hij vanachter vensterruiten ongemerkt wordt gadegeslagen.

Zich voor dood houden is één ding, er is nog iets anders mogelijk. Het glas kan ook aan diggelen gaan en dan breekt de dodenwereld op een angstaanjagende manier het leven binnen. Dat gebeurt in één van de verhalen uit de ogenschijnlijk autobiografische bundel *Slapende hazen* (1985), wanneer de zesjarige knaap naar het Missiemuseum gaat om daar zijn dode hamster tussen de opgezette dieren te zetten. Als hij in het donkere, gesloten museum wordt toegelaten, bekruipt hem het onheilspellende gevoel dat er iets niet klopt. De dieren in de kijkkasten vertellen verhalen - en dat doen levende noch dode dieren, zo weet hij. Als de dieren zich vervolgens met zijn hamster beginnen te bemoeien protesteert de jongen heftig, maar door zo tegen ze te praten, wekt hij hen weer tot leven: de glazen vitrines verbrijzelen en er volgt een angstige achtervolging.

Moord en zelfmoord

Zo gaat de beroemde zin dat de slaap van de rede monsters baart ook hier op. Waar eerst een levend dier nog een levenloos voorwerp leek, worden nu de dode dingen plotseling weer ‘levende’ dieren die moeilijk te verjagen zijn. Zo gaat het wel vaker. Droom en werkelijkheid vloeien in Beurskens' werk in toenemende mate in elkaar over. Een hiërarchie tussen beide gebieden is er niet, de werkelijkheid is voor de auteur nooit een laatste ijkpunt. Beurskens begeeft zich het liefst in het niemandsgebied tussen beide werelden. Je zou die houding, de poging om het tegenstrijdige met elkaar te verenigen, met zijn eigen woorden dioscuristisch kunnen noemen. Door zich al schrijvend op de drempel van twee elkaar uitsluitende werkelijkheden te begeven, ontstaat kennis over overgangsfasen, ontstaat een ‘ken-daad, een handeling die in het handelen zelf in- en uitzichten openbaart’.

Moordsituaties van welke aard dan ook geven gelegenheid om te spelen met zo'n dioscuristische houding. Dat verklaart uiteraard waarom er zoveel doden te betreuren zijn in Beurskens' werk, al dan niet door eigen toedoen of door moordenaarshand om het leven gebracht. Een paar voorbeelden en hun context,

eerst met gevallen van zelfmoord, daarna van moord. In *Vergat het meisje haar badtas maar* (1980) volgt Beurskens Nietzsche waar die de gedachte aan zelfmoord een 'sterk troostmiddel' noemt. In die opvatting is het iemands laatste middel om zijn vrijheid tegenover de dood te bewaren. Want zelfmoord is altijd het resultaat van een keuze, iemand neemt de vrijheid om op zijn eigen manier en op een door hem zelf gekozen tijdstip te sterven. In de twee jaar daarna verschenen poëziebundel *De Vissen De Reigers* openen herinneringsgedachten aan zelfmoord de mogelijkheid om uit de natuurlijke cyclus van jagen en gejaagd worden te treden. Zelfmoord geldt daar als een antwoord op de verleiding, de altijd weer onbenoembare charme van de dood die overigens een wederkerig karakter heeft. Want wie de dood wil verleiden wordt niet zelden door hem gegrepen.

Terug naar de bundel *Sensibilimente* die ik eerder Beurskens' dodenboek noemde. In zo'n boek hoort uiteraard een zelfmoordenaar niet te ontbreken en dat doet hij dan ook niet. In *De uitreis van Darius Mosselkalk* gaat het om een zelfmoordenaar die zichzelf in de weg blijft zitten. Darius Mosselkalk komt voor de vraag te staan hoe je moet reageren als je van het ene op het andere moment oog in oog met jezelf komt te staan. Curieus genoeg werkt identificatie hier massaficatie in de hand, wat doet veronderstellen dat het verhaal een parodie is. Het wordt namelijk een excursie in een doodsgebied dat verwant is aan het massatoerisme - alles is één en al herhaling van hetzelfde -zodat Mosselkalk geheel en al verdwijnt in de vermenigvuldiging van zichzelf: 'Alleen positieveranderingen, bewegingen schenen er voor de Dariussen nog toe te doen. Iedere referentie voor grootte of zwaarte was weggevallen of, wellicht juister geformuleerd, eveneens opgegaan in Darius Mosselkalk, dus in waarschijnlijkheid'.

Van geheel andere orde is het zelfmoordmotief in 'De wrede liefde van Rita Polanen', een verhaal uit *Badhok* (1988). Het is het wel heel bizarre relaas van een slager die om een vrouw te verleiden zijn slagerij vol opgezette dieren propt. Dat loopt uiteraard danig uit de hand: de dieren trekken op tot in zijn woning en zelfs tot in zijn bed, waar hij door vachten, koppen, staarten, oren, veren en ogen zelf gestrikt wordt en zich een gelukkig getrouwd man voelt. De buitenissige liefde voor wat hij 'Rita' noemt, wordt wreed verstoord wanneer hij haar van ontrouw verdenkt. Als een dolleman snijdt hij alles weer aan flarden, en in de wirwar van uiteengetrokken ledematen (van hemzelf?) wil hij het mes in zijn hart steken. Dat wordt hem echter onmogelijk gemaakt: 'Als engelen, onweerstaanbaar wreed, nemen jullie mij voor altijd van mij af'. Dit verhaal staat in het perspectief van een dagboeknotitie van Cesare Pavese: 'Is het mogelijk om iemand te vermoorden teneinde iets in zijn leven te betekenen? Dan is het ook denkbaar dat iemand zichzelf doodt om iets in zijn eigen leven te betekenen.'

'Chacun de nous tue ce qu'il aime,' zegt één van de twee hoofdfiguren in de mysterieuze novelle *De verloving* (1990). Hierin wordt in twee delen het relaas verteld van een broer en een zus, beide ongetrouwd, die zich proberen los te maken uit de wurggreep van hun (oorlogs)verleden. Wat daarin gespeeld heeft, blijft duister. Er wordt voornamelijk gesuggereerd. Beelden zijn allesoverheersend in deze novelle, wat maakt dat de grens tussen droom, werkelijkheid en hallucinatie nauwelijks scherp te trekken is. Als de zus zich van haar verleden probeert te verlossen door een moord op haar minnaar-voor-één-nacht, blijft het maar de vraag of die ook werkelijk heeft plaats gevonden. Ook in zijn onlangs verschenen dubbelroman *Suikerpruimen gevolgd*

door Het lam brengt Beurskens moord en zelfmoord direct in verband met lust en liefde, analoog aan het motto van Hermann Burger dat aan het boek vooraf gaat: ‘Liebesverlust ist Todesgewinn’. Zo spint de dood duizend verschillende draden en daarmee een even stevig als onheilspellend web in Beurskens' oeuvre dat inmiddels van een indrukwekkende omvang is.

Tussen feit en fictie

Suikerpruimen gevolgd door Het lam doet zijn karakter van dubbelroman alle eer aan door de vele herhalingen en spiegelingen die erin voorkomen. De lerares Patty John heeft een relatie met Stein; vervolgens gaat ze met Ruben waarna Stein zich door de kop schiet. Wanneer ze er achter komt dat een ex-vriendin van Ruben zelfmoord heeft gepleegd omdat ze door Ruben is afgewezen, verzint ze dat Ruben door zo op-

zichtig voor haar te kiezen, Stein heeft vermoord. Vervolgens probeert ze met gegevens uit Steins aantekenboekje Ruben om zeep te helpen, terwijl ze zelf inmiddels alweer met een leerling aan de haal is in Griekenland.

Van dit soort over en weer schakelen wemelt het in Beurskens' verhalen. Ze zitten al vanaf zijn allereerste prozawerk boordevol verbindingen, dwarsverbindingen en verwijzingen binnen de context van de afzonderlijke vertelling, als ook naar verhalen uit de rest van zijn oeuvre. En regelmatig is de dood er op de een of andere manier een regisseur van. Neem bijvoorbeeld zijn eerste prozaboeken: *De leguaan, Noordzeepalmen* (1980) en *De stroman* (1982). De personages daarin, de voorwerpen en situaties reiken elkaar voortdurend de hand. Hele tekstfragmenten spiegelen elkaar, soms zelfs letterlijk. In *De leguaan* overweegt Adelaar, ‘uit een mengeling van haat en onmacht’, een moord op zijn hospita via een ingenieuze foltermachine en pleegt tenslotte zelfmoord door zich in beton te laten gieten. Adelaar keert als geschiedenisleraar terug in *Noordzeepalmen* (1980). Hij komt in dit boek - zijn preoccupatie is niet voor niets de geschiedenis - letterlijk terecht tussen feit en fictie. Daar is vooral de liefde debet aan. Johan Adelaar heeft een oogje op zijn dertienjarige leerlinge Michelle, maar alles wat we over deze relatie te weten komen, kan net zo goed illusie zijn.

In zijn hoofd ontstaat namelijk kortsluiting tussen waan en werkelijkheid. Alle pogingen om zijn eigen situatie te bepalen, worden voortdurend gehinderd door de overal voorkomende spiegelingen: ‘Maar hoe gevangen zat ik. Glazen wanden. Ik zag alles, maar alles zag mij nog meer.’ Op structureel niveau wordt zijn geestesgesteldheid gedemonstreerd door de letterlijke herhaling van zinnen en hele tekstblokken - zelfs de tijdslagen verwarren zich hopeloos in elkaar. Wat gedachtenconstructies zijn van Adelaar en wat werkelijk gebeurt, valt niet meer te onderscheiden. Of Johan Adelaar na een mislukte zelfmoordpoging inderdaad het nieuwe vriendje van zijn Michelle vermoord heeft of niet, wordt niet werkelijk duidelijk. Het terrein waarin leven en dood op elkaar stuiten, blijft ook hier, net zo goed als in zijn andere verhalen en romans, te raadselachtig om er iets definitiefs over te zeggen.

Het derde deel uit deze reeks, *De stroman*, heet een ‘echte misdaadroman’ te zijn. In dit boek spint de verteller in zijn fantasiewereld allerlei verhalen rondom zijn oom Louis, in wie hij beelden projecteert die hem zowel fascineren als angst aanjagen. De oom is dezelfde avond neergeschoten: dat kan in de verschillende versies van het verhaal zelfmoord of moord zijn geweest, al dan niet met de helpende hand van de neef. Dat laatste zou kunnen samenhangen met het afrekenen van zijn verleden: ‘Ik heb dus Louis Albaum vermoord. Zo kan men het althans met enige kwaadwilligheid uitleggen. Zelf zou ik het liever als een soort familieplicht willen omschrijven.’ De verteller raakt steeds meer verstrikt in zijn pogingen om zich een sluitend alibi te verschaffen, maar het labyrint van gissingen en speculaties wordt nog gecompliceerder wanneer hij zich voor verhoor op het politiebureau bevindt. Daar mengt het verhaal van de oom zich met een aktuele geschiedenis van een terroristenjacht en lijkt de politie het hele gebeuren in scène gezet te hebben. Hij wordt vrijgelaten op voorwaarde dat hij vergeet wat er gebeurd is: ‘Het enige dat er echt gebeurd is, kunt u vandaag in de kranten lezen, de rest is fantasie. Probeer het zo te zien en u bent vrij.’

Zo wordt hij van regisseur van zijn fantasiewereld ineens een angstige figurant, een stroman. Niet alleen zijn verhaal, maar ook zijn schuldgevoel wordt hem

ontnomen. Er lijkt hem een leven van middelmatigheid te wachten als hij trouwt met het meisje met de blonde paardestaart, die veelvuldig in zijn fantasieën heeft gefigureerd. Hij identificeert zich echter steeds meer met zijn oom, misschien in een poging de werkelijkheid alsnog naar zijn hand te zetten. Op de laatste bladzij den vindt men alle bloeddorstige woorden en beelden waarmee het hoofd van de verteller is gevuld. Maar ook in dat opzicht blijft hij een stroman, want de verhalen zijn afkomstig van krantenberichten en misdaadboeken. Dan steekt hij in het warenhuis waar hij werkt zomaar iemand overhoop: met het krantenbericht daarover eindigt het boek.

In *Leila* (1993) tenslotte, een boek over de verstrooiing, over de diasporische mens, zet Beurskens het thema van de dood in een mythisch perspectief door gebruik te maken van het verhaal over Isis en Osiris, de koning wiens lichaam in veertien stukken werd gescheurd.

'Alles dient nu eenmaal geregistreerd te worden in naam van de schuld,' noteert de verteller in *De stroman* ergens halverwege zijn verhaal. Er wordt in deze roman een rechtstreeks verband gelegd tussen de hand die de revolver hanteert en de hand die de pen vasthoudt. Misdaad heeft altijd iets te maken met een metafysische interpretatie van de eerste 'whodunit'-vraag: wie heeft de wereld gemaakt? Ook het schrijven is een scheppingsdaad: de eerste zin schrijven is de eerste schrijfmisdaad plegen. In het essay 'De schorpioen in de krijtcirkel' wijst Stefan Hertmans op het existentiële schuldgevoel dat met het schrijven zelf verbonden is. De prozafragmenten van *De leguaan* draaien om dit besef van een oeroude schuld: schuld voor het feit dat men bestaat en schrijft terwijl daar niet om gevraagd wordt. Het zo veelvuldig terugkerende moordmotief kan daarom ook gezien worden als een - zinloze - revolte tegen het al even redeloze besef van schuld, en is daarmee verwant aan het schrijven. Daarover moet je niet redeneren maar dramatiseren weet Beurskens, dus neemt hij zijn toevlucht tot de vorm van een maskerade. Hij wisselt in het schrijven voortdurend van standpunt en situatie en neemt verschillende identiteiten aan. Vanuit zijn spiegelpaleis bespiedt hij als een leguaan - 'met kaken als een curve van eeuwenoude berusting' - de lezer en bekijkt hem uitbundig lachend terwijl hij hem ziet wankelen tussen de eeuwige vraag waarom dit verhaal en het eindeloos herhaald antwoord, daarom. Gelegitimeerd of niet, aan vertellen komt nooit een einde.

Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam. Ze schreef eerder in BULLETIN over de Franse filosofe Marthe Robert en de donquichoteske roman.

Wiel Kusters
Naar Rome? Naar Venetië!
Over Beurskens' *Charme*

'Om het leven te vereeuwigen,' antwoordde mijn vriend
X, 'moet men het eerst gedood hebben.'
'Om het leven te vereeuwigen moet men het eerst geleefd hebben,' meende
ik.
Mijn vriend, die kent gij overigens.
Mijn vriend, dat ben ik.
Zoals ik trouwens eveneens zijn verwoede opponent ben.

Bertus Aafjes, *Cappricio Italiano*

1

Het lange gedicht *Charme* (1988) functioneert in het werk van Huub Beurskens als scharnier. Het representeert een omslag in zijn poëzie- en wereldbeschouwing; een omslag, geen breuk, omdat al wat erop volgde hoe dan ook verbonden blijft met het eerdere werk. *Charme* heeft het onstaan mogelijk gemaakt van bekroonde bundels als *Hollandse wei en andere gedichten* (1990) en *Aangod en de afmens* (1994). Voor wie goed kijkt zijn er overigens in *Het vertrek* (1984) al aspecten zichtbaar van wat in *Charme*, het 'verhaal' van een reis naar Venetië, tot hoofdzaak wordt: dat men zich moet durven laten gaan (in vele betekenissen, maar zeker ook als aanvaarding van de aan het leven inherente dood). In die zin 'vertrekt' Beurskens al in *Het vertrek* naar Venetië, hoofdstad van het verval.

2

Toen ik in maart 1988 *Charme* las, en daarvan genoot, na al het knappe maar 'strenge' dichtwerk dat eraan vooraf was gegaan, voelde ik mij met één ruk naar mijn zestiende of zeventiende verplaatst, toen ik, voorgoed door de mogelijkheden van taal en poëzie gegrepen, de bedwelming onderging -ja werkelijk de bedwelming - van Bertus Aafjes' *Een voetreis naar Rome* (1946). Italië, het zuiden, de zinnen, de landen van het Latijn die voor het Limburgse katholicisme van mijn jeugd vlak om de hoek lagen. Ik las de *Voetreis* en zag hoe de poëet uit Amsterdam vertrok; in Kerkrade wonend was ik zelf dus al een eindje onderweg, de goede kant op. Ik deed *Charme* open, en daar was licht; nevelig ochtendlicht over Venetië.

Ochtendnevel waarin een dunne stad
zich blauwig wast alsof ze
op het natte blad penseelstreek
was die nog niet wist

wat lucht wat vorm wat water was:
torens, koepels, daken,

al het licht, nog niets staat vast.

Aafjes was dit natuurlijk niet. Misschien was het daarvoor net iets te geraffineerd: het beeld van een langzaam voor het oog verschijnende stad, die zich in nevel wast, alsof zij een aquarel of (gewassen) tekening was; het semantisch spel met ‘nog niet weten’ en ‘nog niet wissen’ (en dus nog stééds weten en zichtbaar houden) aan het eind van de vierde regel; het welbewust achterwege laten van komma's in regel 5, waar immers lucht, vorm en water nog niet van elkaar te (onder)scheiden zijn. Natuurlijk, het is Venetië dat hier heel langzaam wordt geëvoceerd. Zo althans wordt even later duidelijk, uit woorden als ‘lagune’ en ‘barken van de dood’, nog vóór de stad doorbreekt als

niet meer dan een wazig paarse
veeg van waterverf op het natte
blad dat desondanks heeft vlamgevat -

een rood, geel en oranje vuur:
is dit het laatste uur?

Venetië, icoon van het verval, hoofdstad van de dood. Op de eerste pagina van het gedicht, als Venetië dus net begint te ontwaken, heeft de ik-figuur zich al de kortstondigheid van het menselijk leven te binnen gebracht:

[...] Een wee gevoel hing
plotseling bij me binnen: dat eigenlijk
niemand hier ooit langer mocht blijven
dan een kleine eeuw.

Later op de dag valt de regen met bakken uit de lucht en vraagt de dichter zich af:

Werd deze stad wel goed gebouwd?

Niet alleen zakken de eeuwenoude
fundamenten jaarlijks centimeters;

in twee minuten zijn alle koepels,
torens, daken weg, verdwenen!

Welke stad wordt ooit voorgoed gebouwd?

Zou Aafjes hier ‘Rome’ zeggen, en: ‘de Eeuwige Stad’? En zouden hun beider wegen daarmee definitief uit elkaar willen gaan? Maar hoezeer is ook niet Bertus Aafjes in zijn *Voetreis* doordrongen van het tijdelijke, misschien het *eeuwig* tijdelijke, van de dingen? En spiegelt Beurskens zich niet onbewust aan de oudere dichter, wanneer hij Venetië als vanitassymbool een spiegel geeft, zodat zij zich als een courtisane op kan maken. Het water onderscheidt zich nu van ‘lucht’ en ‘vorm’, zodat huizen en kerken hun beeld daarin weerkaatst kunnen zien. Beurskens schrijft, met een wel zeer aan Aafjes' metaforiek verwante metafoor:

[...] De stad
bestaat uit torens, koepels en uit daken. Ze
krijgt een spiegel om zich op te maken.

Natuurlijk, welbeschouwd zijn de verschillen tussen Aafjes' verskunst en Beurskens' poëzie veel groter dan ik hier suggereer; en ik denk dat Beurskens dat zelf ook graag zou beklemtonen. Ik spreek dan ook niet over *invloed* van Aafjes' *Voetreis* op *Charme*. In termen van ‘invloed’ zou het veel meer voor de hand liggen op het werk van Vroman te wijzen, ‘de meest benijdenswaardige nederlandstalige dichter’.[1.]

3

‘Ik ga in de wereld muiten’. Aafjes' *Voetreis* is een reis de wereld in, weg van het doodse seminarie en het dreigende priesterschap, weg van het onderricht vanaf katheders in ‘gekalkte zalen’ (let op de gesuggereerde verkalking van cultuur en poëzie in dit milieu). Weliswaar las de jonge dichter in spe ‘in de oude talen / er klassiek gedicht na gedicht’, in gekuiste versies. Levend zou dit alles echter pas

kunnen worden *in de wereld*, door het te dopen in het licht van Italië en het te brengen onder de rozen die op ruïnes groeien. En door dit alles aan Eros te wijden.

> De wereld. En de geest gaat dromen
> over de wereld. Wat is zij?
> Een veld waarover vlinders stromen,
> vrouwen, wijn, rozen, averij -
> ergens is het een park vol bloemen
> ergens een dal vol avondlicht,
> ergens iets wat geen naam kan noemen -
> en ergens misschien dit gedicht.

Zinnelijkheid is hier het woord. En: leven. Licht, kleur, klank. Dood, misschien. Maar dan, in een woord als 'averij' wellicht, en in de regels 6 en 7 van het geciteerde fragment, als deel of aspect van het leven. Niet als het tegendeel daarvan. (Misschien mag ik hier even een biografische aantekening maken. Op het seminarie in Warmond had Aafjes naar eigen zeggen op zijn kamer een terrarium en een aquarium. Leven tussen gekalkte muren. Op het seminarie Hageveld, waar Aafjes eerder verbleef en waar hij nog geen eigen kamer had, werd verteld dat hij geregeld rondliep met levende kevers, kikkers en wormen in zijn jaszakken, deze als terrarium gebruikend.[2.] Later schreef hij zijn mooie lyrische ode aan *Maria Sybilla Merian* (1946), tekenares van bloemen, vlinders en insecten.)

Het gedicht *Charme* van Huub Beurskens beschrijft een vergelijkbare reis, weg van de dood in zijn autonome gedaante als antipode van het leven. En, voorzichtigjes, weg van een wereldbeschouwing of poëzieopvatting die in steriliteit en dood een eeuwigheid zoekt, die gedichten als 'artefacten' wil, dingen waar de tijd - dus het leven! - zijn tanden op stukbijt. Gedichten met de nodige 'afgerondheid, kompaktheid, geslotenheid, weerbarstigheid', 'monologische gedichten, stolsels, zonder sentimenten en particularistisch materiaal'.[3.] Weg uit het 'seminarie' van de statische poëzie, van het evenwicht, de dood. Weg van de plaats waar men as en gruis uitzaait. Ik voeg hier aan toe, dat Beurskens zelf van een 'verschuiving' spreekt in zijn kijk op poëzie - een relativerende term - en dat een groot dichter van de kaalslag als de door hem al vroeg bewonderde Gottfried Benn zijn grootheid daarmee niet verliest. Maar deze reverentiebetuiging neemt niet weg, dat zijn eigen poëzie sinds *Charme een* opvallende gedaante-en gedachteverandering heeft ondergaan.[4.] Vanaf *Charme* is het verschil tussen 'vlees' en 'steen' alleen nog gradueel:

> [...] Ach,
>
> al waren we granieten rotsen
> in een branding van graniet.
> We vervallen slechts iets
> sneller en noemen dat verdriet.

En met een verwijzing naar de elementaire-deeltjesfysica, verderop in het gedicht:

> Nooit trotseren wij de dood, de dood is niet
> de dood maar een andere vorm van het bewegen.[5.]

4

Tegenover de autonomie van het afzonderlijke gedicht, het geïsoleerde artefact dat de tijd moet trotseren, staat in de laatste regels van *Charme* de

> [...] samenhang, waarin al wat was zich
> zo vanzelfsprekend was, het dobberen en de stad,
> je lippen en het verdrinken van een rat - even was het
> het geluk dat ik wel en niet meer in herinnering had.

Het is een samenhang waarbij ook het onderscheid tussen leven en gedicht opgeheven lijkt.[6.] Of het 'donkerst van mijn gedachten' daarmee voorgoed doorbroken is, blijft misschien een vraag: het geluk is er 'even'. Maar het is een geluk dat zijn diepste oorsprong vindt in een mettertijd verdwenen levensgevoel, dat 'ik wel en niet meer in herinnering had'. Misschien dat het herleid kan worden tot de primaire, fysieke eenheid met de moeder. Op de zevende bladzij van het gedicht komt die eenheid ter sprake:

> Jij, zei je ooit, groeide me onder het hart.

Maar die uitspraak van de moeder wordt onmiddellijk gevolgd door een beeld, symbool bijna, van dreigend verval: de vlieg. Van de fysieke eenheid met de moeder is immers niets over op het moment dat de dichter zich de woorden herinnert die zij zei. En tezamen met dit besef realiseert hij zich ook dat die eenheid al verloren was gegaan toen de woorden daadwerkelijk gesproken werden.

> Ik zag iets liggen. Het was klein.

Dit zou nog op zijn eigen afgezonderde bestaan als zuigeling kunnen slaan. Maar dan:

> [...] Het was klein.
> En zwart. Ik keek naar mijn vingers
>
> en zag dat ik tussen het wit
> van mijn lakens een vlieg
> gevonden had.
>
> Ik nam terstond een bad.

Zuiverheid. Ook dat is een woord dat past bij het steriliteitsconcept van het harde, niet door de tijd te verteren artefact, het gedicht van steen. Er woedt in *Charme* als het ware een strijd tussen die twee; tussen het zuivere en onvergankelijke, als dichterlijke en wereldbeschouwelijke ambitie, en het onzuivere, vergankelijke, volledig aanvaarde leven met inbegrip van

de dood. Waarbij de dichter tracht te wennen aan de charme van het verval. Aan de bekoring van de 'duivelse', vleselijke vlieg.[7] Aan het 'onzuivere' van de 'pure natuur'. Reden waarom hij zichzelf en de lezer van tijd tot tijd afstotelijke beelden voor ogen tovert, van eigen makelij of ontleend aan bijvoorbeeld Gottfried Benn en Georg Heym. Dubbelzinnig is zijn positie uiteindelijk wel. Zo kan zelfs marmer - voorheen het toppunt van onvergankelijkheid, ook in Beurskens' visie - geuren naar dood en bederf; tenzij het - paradoxaal genoeg! - onder de handen van iemand als Michelangelo menselijke vorm heeft aangenomen:

> Ruik maar 's, marmer ruikt
> nog sterker dan een rotte vis
> als het niet tot vlees en bloed
> gehouwen is.

Even kunnen die beelden troosten:

> [...] Even treden ze me
> binnen. [Maar] Al voor ze ons volledig lijken
> te vullen wijken ze in zichzelf terug.
>
> Of zijn wij het die niet anders kunnen
> dan ons verdunnen, en verdunnen?

De troost van harde beelden is van korte duur en surrogaat. Nooit kunnen zij onze persoonlijke tijdelijke vleselijkheid vervangen. Maar wat dan te denken -in moreel opzicht - van een esthetisering van het afschuwwekkende? Men hoeft de grote stad maar in te gaan om het verval dat men zo graag positief wil zien, in al zijn mensonterendheid aan te treffen:

> is dit dan charme,
> het leed onder de armen?
> Wie kan bij een volle schaal verpozend om
> de volle rijpheid der appels als de appels zelf
> blozen op een tochtig bed van uitgevouwen dozen?
>
> Wie kan de vlekken der vuilnis boeiend noemen
> 'als vlekken' - toch zeker niet degenen die zelf
> in die vlekken liggen te verrekken, als vlekken?

5

Met de (modernistische) claim op het autonome en 'zuivere' gedicht, het gedicht als een ding van steen, gaat, al dan niet impliciet, een voorkeur voor het steriele gepaard, in de zin van: onvruchtbaarheid. De zich niet voortplantende mens staat, met een woord van Kellendonk (*Mystiek lichaam*) buiten de geschiedenis van het vlees. Misschien 'protesteert' hij op die manier tegen de dood, die hij tegelijkertijd dus omarmt als een 'gans andere', als een niet in het leven beslotene, een niet met het leven gegevene.

De thematiek van de al dan niet afgewezen vruchtbaarheid, van de voortplanting of de weigering daarvan, speelt van meet af aan een belangrijke rol in Beurskens' poëzie. In *Charme* spreekt de dichter, citerenderwijs, over de ‘incurable impotency’ van de kunsthistoricus John Ruskin, die de kunst vooropstelde en tot verdriet van zijn vrouw ‘te veel omhoog’ keek, zichzelf transcenderend tot boven het vlees. ‘[M]et haar paren hoef je niet,’ vertrouwt de dichter hem toe. En elders, in een ironische passage over wat de mens niet allemaal kan:

De mens zal altijd zijn vader
en moeder eren door van tijd
tot tijd zonder rubber te copuleren.

En nog weer ergens anders:

[...] Wat, dacht mijn vader,

als de vrouw een tweede keer zal baren en de ene broer

brengt de andere om, wat had de lust voor levenszin?

Dat allemaal uit *Charme*.

In Beurskens' min of meer apocriefe debuut *Blindkap* vervloekt de poolreiziger Oates, deel uitmakend Scotts expeditie, zijn ‘verkrampte drijfveren’ met behulp van deze bizarre, ‘onzinnige’ metafoor: die drijfveren zijn ‘parende fossielen in de tropen!’ En in de reeks ‘Athos’ uit de bundel *Cirkelgang*, waarvoor de beelden zijn ontleend aan de Grieks-orthodoxe monnikenrepubliek op de berg Athos, heten deze monni-

ken op hun ‘rots’ ‘nog amper bij de tijd’; ze ‘wachten spoorloos tot ze zijn verdwenen’. En een van de monniken wordt als volgt geportretteerd (en geïdealiseerd):

> boven de paring uit is hij
> willen klimmen de stilte op
>
> [...]
>
> en hoger dan de kaalte kan hij niet
> zit dus kopschuw
> (te wachten op vleugels?)
> en alleen
> (door geen vrouw meer ontregeld)
>
> nog zelden klopt zijn verlangen
> (het wordt niet eens meer hard)
> en stamelt wat slijm op steen:
>
> even fonkelen,
> dan vervliegen

Citeermogelijkheden te over. Uit *Op eigen schaduw hurken* bijvoorbeeld nog, waar de prehistorische Venus van Willendorf, de vruchtbaarheid symboliserend, als ontplofbaar wordt voorgesteld. De tijd gaat in haar tekeer en staat op uitbreken: ‘eeuwen zetten haar broedzak gonzend / op springen en zinnen op wraak’. Voortplanting is dodelijk. In een van de andere, in formele zin strenge en harde gedichten, figureert een non die haar ‘fossiele’ staat, haar celibaat, hevig betreurt en uit haar cel - equivalent van Aafjes' ‘gekalkte zalen’ -wil breken. Zij wil vallen (vgl. ‘gevallen torren’), zij wil naakt, zij denkt aan het mannelijk geslachtsdeel (vgl. ‘naaktslakken’) en wil zaad (vgl. de [slijm]sporen):

> [...]
> non haat fossiel. verschrikkelijk de resten
> van gevallen torren. zelfs naaktslakken
>
> laten sporen even zilveren. pantsers blijven
> eeuwen blinken (-maar langer ooit?). rijten
> nagels op celwanden zich aan tekens stuk?

Een non die eens naar Rome moet. Of liever nog naar Venetië.

Wiel Kusters (1947). Dichter, essayist, hoogleraar algemene letterkunde aan de Faculteit der Cultuurwetenschappen van de Universiteit van Maastricht. Meest recente publicatie: Velerhande gedichten *(Querido, 1997)*

Eindnoten:

1. Huub Beurskens, *Wanneer de dood het leven* laat. Dichten als verleidingskunst. Amsterdam, Herik, 1992, p.26.
2. Ik ontleen deze biografische details aan een voordracht door Anton Kroft, in Anton Kroft / Wiel Kusters, *Over de dichter Bertus Aafjes*, Venray 1989. (Toespraken ter gelegenheid van Aafjes' vijfenzeventigste verjaardag.)
3. *Wanneer de dood het leven laat* (noot 1), p. 12-13. Ik heb mij ook zelf, mede onder invloed van het werk van Gerrit Kouwenaar, enige tijd verwant gevoeld aan het poëtische 'stolsel' - of 'fossiel' -concept. Te beginnen met de bundel *Kwelrijm* (1983) heb ik dergelijke ideeën, meen ik, losgelaten. 'Zachte', soms liedjesachtige, rijmen dringen als kwelwater onder de dijk door die het autonome, 'harde' gedicht omgeeft.
4. Vgl. *Wanneer de dood het leven laat* (noot 1), p.23.
5. Vgl. noot 6. Vgl. ook uit *Het vertrek*, 45: 'zie de dingen eens volkomen stil terwijl wij / voor altijd weten dat ook zij in hun kleinste / deeltjes te trillen staan. dus als wij dood / gaan is dat om te veranderen in het onder / spanning staan? kan dood zijn slechts / boven min 273° bestaan en mogen we / onder die dood nog zijn verstaan?'
6. Vgl. *Wanneer de dood het leven laat* (noot 3), p. 14, waar Beurskens zegt 'nu de poëzie ook te beschouwen als een charm-achtig deeltje in die complexiteit van al het menselijk bewegen'. De term 'charm' ontleent hij aan de fysica: 'elementaire deeltjes die buiten hun onderling bewegen niet blijken te bestaan' (ibidem). Geen geïsoleerde of te isoleren entiteiten dus (vgl. het autonome gedicht).
7. Verderop in het gedicht wekt de grootvader, bij wijze van grap, de indruk dat hij een vlieg inslikt, waarna de dichter, als jongetje van zes, zich voorstelt hoe die vlieg zich in opa's ingewanden ophoudt. Daarmee is de vlieg in feite dus geïntegreerd in het lichaam tegenover hem. Er lijkt iets te zijn ontstaan als de samenhang tussen moeder en kind, waarvan eerder sprake was. Het tafereeltje kan worden beschouwd als een soort van dichterlijke shocktherapie met als doel: acceptatie van de samenhang tussen leven en dood: 'Waren we een soort hol / vanbinnen? Waarschijnlijk glibberden we / er van de raadsels of die dingen. Als je / er te veel aan dacht dan viel je flauw.'

André Matthijsse

Tragische progressies uit artistieke overtuiging
Sachs, Trakl en Benn in vertaling

Een verzekeringsmaatschappij liet ooit een mooi reclamefilmpje in de bioscoop zien, een animatiefilm waarin onmogelijke zaken vreselijk fout liepen: zoals stoomschip door winkelstraat en andere aanrijdingen en ongelukken van allerlei vrolijke aard. Met dan zo'n sonore mannenstem die zei: ‘We leven in een krankzinnige wereld en wij weten het.’

Sindsdien is de wereld er niet op vooruit gegaan. Om scholieren over te halen eens Nederlandse literatuur te lezen, heeft een commissie die over ‘leesbevordering’ gaat de tekst: ‘Shock your parents, read a book’ uit de kast gehaald. Leerkrachten reageren enthousiast. En om scholieren weer Duits als taal te laten kiezen hebben weer andere gogen het Duitse kleding-model Claudia Schiffer in een decent truitje afgebeeld. Ja, dat helpt. Op Internet zijn ‘spannender’ (lees: met minder kleding) plaatjes van deze meestal Engelssprekende juffrouw te vinden. Precies: we leven in een krankzinnige wereld en wij weten het.

Toch is er een tijd geweest, waarin jongeren op eigen kompas de literatuur vonden, ook de buitenlandse en zeker niet in de laatste plaats de Duitse. Hoe kan het anders dan dat Huub Beurskens als twintiger, in de periode dat hij als dichter debuteerde, drie bundels vertalingen publiceerde van ‘moeilijke’ Duitse dichters? Laat ik voorop stellen dat ik niets biografisch van Beurskens weet. Misschien heeft hij op een streng jezuïeteninternaat in Salzkammergut (‘Da kann man gut, da kann man gut lustig sein’ gaat de *schlager*) zijn jeugd versleten. Maar die optie is uit te sluiten. Beurskens heeft die dichters links om rechts om zelf ontdekt. En gelezen en vertaald. Kom daar vandaag de dag eens om.

Verreweg de interessantste vraag is: in hoeverre heeft deze ‘Auseinandersetzung’ met Duitse voorbeelden de eerste eigen poëziebundels beïnvloed. Het antwoord laat ik graag aan studenten over die nog geen origineel onderwerp voor een doctoraalscriptie hebben; beleefd aanbevolen! Ik houd mij hier binnen een beperkte afbakening: wie waren die dichters, wat voor po'zie schreven zij en waartoe moet Beurskens zich aangetrokken gevoeld hebben?

We hebben het over drie dichters: Gottfried Benn, Nelly Sachs en Georg Trakl. Wie kent ze nog? Beurskens publiceerde Benn-vertalingen in de bundel *Bruggen slaan* (1978), Sachs-vertalingen in de bundel *Gloeiende raadsels* (1979) en Trakl-vertalingen in de bundel *Het zwijgen in de steen* (1981). Beurskens' poëziedebuut ken ik niet, het heet *Blindkap*. Daarna verschenen *Cirkelgang* (1977) en *Op eigen schaduw hurken* (1978). Zoals gezegd: interessant, want de publicatie van de eerste eigen bundels loopt min of meer parallel met de vertalingen; met beide is een debutant toch immers al jaren bezig?

Tot gruizels geslagen

Met alle respect, Nelly Sachs past het minst in dit rijtje, qua tematiek, maar ook qua leeftijd waarop zij begon te schrijven aan de gedichten die voor haar van waarde

bleven. Toch is het goed naar Beurskens' vertalingen van haar gedichten te kijken. Want wat zag hij in haar?

Nelly Sachs wordt in 1891 in Berlijn geboren, in een milieu van geassimileerde joden. Zij groeit op in een burgerlijke wereld, waarin literair de Duitse klassieken en de romantische literatuur gekend zijn. In die traditie schrijft zij gedichten en toneelstukken. Eigentijdse stromingen rond de eeuwwisseling, zoals het expressionisme, gaan aan haar voorbij. Sachs leert de wereld pas echt kennen als de fascisten in Duitsland de macht krijgen. Door onder meer langjarige contacten met de Zweedse schrijfster Selma Lagerlöf vlucht Sachs in 1939 naar Zweden, waar zij de rest van haar

leven zal blijven wonen (Sachs overlijdt in 1970 in Stockholm).

Om met Beurskens te spreken: haar wereld wordt in de jaren veertig tot gruizels geslagen, zij moet de wereld opnieuw scheppen, in het woord. Beurskens in zijn toelichting bij zijn vertaling:

> De woordkeuze verschilt niet sterk van die in de vroegere, door haarzelf verworpen gedichten, de verschillen ontstaan veeleer op het vlak van woordplaatsing, regelbouw, compositie, ritme, leestekendosering.

Beurskens' aandacht hiervoor is vanzelfsprekend, daar wordt Sachs voor hem interessant. Toch ontleent deze poëzie haar kracht vooral aan Sachs' identificatie met het lot van het jodendom: ‘O de schoorstenen / Op de vernuftig bedachte woningen van de dood, / Toen Israëls lijf in rook opgegaan [...]’ - zulke regels uit de bundel *In den Wohnungen des Todes* die in 1945 gereed kwam zijn, hoe indrukwekkend ook, nog tamelijk conventioneel vergeleken met ‘Der versteinerte Engel’ uit de bundel *Noch feiert Tod das Leben* uit 1961[1]:

Der versteinerte Engel
noch von Erinnerung träufend
von einem früheren Weltall
ohne Zeit
in der Frauenstation wandernd
im Bernsteinlicht
eingeschlossen mit dem Besuch einer Stimme
vorweltlich ohne Apfelbiss
singend im Morgenrot
vor Wahrheit -

Un die anderen kämmen die Haare vor Unglück
und weinen
wenn die Raben draussen
thre Schwärze entfalten zur Mitternacht.

De versteende engel
nog druipend van herinnering
van een vroeger heelal
zonder tijd
dwalend in de vrouwenstatie
in het barnsteenlicht
gevat samen met het bezoek van een stem
voorwereldlijk zonder beet in de appel
in het morgenrood zingend
uit louter waarheid -

En de anderen kammen hun haar uit ongeluk
en huilen
als de raven buiten
hun zwartheid ontvouwen tegen middernacht.

Hierbij vergeleken is het vroegere gedicht dat Beurskens bij Trakl als opening van zijn bundel vertalingen koos kinderspel:

Die Rahen

Über den schwarzen Winkel hasten
Am Mittag die Raben mit hartem Schrei.
Ihr Schatten streift an der Hirschkuh vorbei
Und manchmal sieht man sie mürrisch rasten.

O wie sie die braune Stille stören,
In der ein Acker sich verzückt,
Wie ein Weib, das schwere Ahnung berückt,
Und manchmal kann man sie keifen hören

Um ein Aas, das sie irgendwo wittern,
Und plötzlich richten nach Nord sie den Flug
Und schwinden wie ein Leichenzug
In Lüften, die von Wollust zittern.

De raven

Boven de zwarte uithoek jachten
's Middags de raven met harde schreeuwen.
Hun schaduw strijkt langs de hinde even
En soms ziet men ze nors zitten wachten.

O hoe ze de bruine stilte storen
Waarin een akker zich vergeet,
Als een vrouw door zwaar vermoeden bezeten,
En soms kan men ze kijven horen

Om een gevonden kreng dat ergens rot,
En plots hun vlucht zich noordwaarts richt
En trekt als een lijkstoet uit zicht
In luchten die trillen van genot.

En Beurskens zelf? In de bundel *Cirkelgang* staat het volgende gedicht:

stroomopwaarts staties kader van feloeken,
bloedgesteven zeilen, daartussen een bark
met lijk
        -maar de dode?

luchtwaarts gesprongen als een sprinkhaan,
heeft hij de hemel gekust als een valk,
als een reiger jaagt hij door de lucht.

Koele bewoordingen, waarmee de treurnis die Sachs probeert te verbeelden dichter wordt benaderd dan bij Trakl, die (nog) in een lineaire natuurbeschrijving is blijven steken.

Gesloten gedichten

Maar eerst nog Gottfried Benn, de dichter die Beurskens het eerst vertaalde. Benn wordt in 1886 geboren. Zoon van een plattelandsdominee met een sterke moederbinding. Na het gymnasium snuffelt hij aan theologie en filosofie, maar kiest voor een medicijnenstudie: hij volgt de opleiding voor militair arts aan de militaire academie in Berlijn. Na zijn promotie werkt hij aanvankelijk onder meer als patholoog. Zijn eerste gedichtenbundel *Morgue und andere Gedichte* (1912) draagt daar de sporen van. Het openingsgedicht (ook in de keuze van Beurskens):

Kleine Aster

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tich gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muss ich sie angestossen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Brusthöhle
zwischen die Holzwolle,
als man zunähte.
Trink dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!

Kleine aster

Een verzopen bierrijder werd op de tafel getild.

Iemand had hem een donkerhellila aster
tussen de tanden geklemd.
Toen ik vanuit de borst
onder de huid
met een lang mes
tong en gehemelte uitsneed,
moet ik ertegen gestoten hebben, want ze gleed
in de aangrenzende hersenen.
Ik verpakte ze hem in de borstholte
tussen de houtwol
tijdens het dichtnaaien.
Drink je dronken in je vaas!
Rust zacht,
kleine aster!

Waarin Beurskens bij Benn geïnteresseerd is, zijn de latere gedichten die meer overeenkomen met Benns denkbeelden over poëzie zoals hij deze verwoordde in het essay 'Probleme der Lyrik' (1951). Benn wil in het moderne gedicht in ieder geval een aantal zaken niet. Het zogenoemde 'aandichten' bijvoorbeeld, de binnenkomer die de weg vrij maakt naar het eigenlijke onderwerp. In de woorden van Beurskens: 'De moderne lyriek begint en is meteen ter plekke [...]'. Een pointe is overbodig, als-vergelijkingen zijn uit den boze, kleurgebruik is voor schilders. Waar het om gaat, is het gesloten, autonome gedicht, het gedicht zonder geloof, hoop en liefde. Beurskens voegt daar aan toe:

> Een ander element dat hier op zijn minst nog even belangrijk is, vormt het 'ik' binnen het gedicht. Willy Roggeman noemt het 'ik' de houtworm in het

> gedicht, het vreet de poëzie van binnenuit aan, totdat het hele zaakje verpulvert. Daarom wordt in het moderne gedicht ieder accidenteel-persoonlijk materiaal vermeden.

Hoe streng dit allemaal ook klinkt, bij Benn zit in elk gedicht, hoe 'verdingt' ook, leven; tragiek. Lees maar de twee laatste strofen van zijn gedicht over Chopin:

Wer je bestimmte Präludien
von ihm hörte,
sei es in Landhäusern oder
in einem Höhengelände
oder aus offenen Terrassentüren
beispielsweise aus einem Sanatorium,
wird es schwer vergessen.

Nie eine Oper komponiert,
keine Symphonie,
nur diese tragischen Progressionen
aus artistischer Überzeugung
und mit einer kleinen Hand.

Theorie verliest het altijd van de lyrische beleving. Net zoals bij Sachs is dit gewoon om te huilen zo mooi. Toch?:

Wie ooit bepaalde preludes
van hem hoorde,
in buitenhuizen of
in een bergdorp
of vanuit open verandadeuren,
bijvoorbeeld uit een sanatorium,
zal dat moeilijk vergeten.

Componeerde nooit een opera,
geen enkele symfonie,
alleen deze tragische progressies
uit artistieke overtuiging
en met een kleine hand.

In zijn toelichting bij de gedichten van Nelly Sachs vraagt Beurskens zich nog af hoe hij de poëzie van Benn, die 'bouwsels die kunnen worden achtergelaten' (Benn), kan rijmen met die van Sachs. Daar komt hij wel uit, doordat hij zichzelf een ambivalentie niet wil ontzeggen. Maar ik denk dat het simpeler ligt: wat Benn over Chopin schreef, geldt ook voor Sachs en hemzelf: 'tragische progressies uit artistieke overtuiging'. En die worden door lezers herkend.

In Beurskens' eerste eigen bundels is Benn van deze Duitse voorbeelden het sterkst aanwezig. Met dien verstande dat Beurskens (begrijpelijkerwijs) als dichter bij lange na niet de gerijptheid heeft die Benn tentoonspreidt. De onnavolgbare losse toon van Benn benadert Beurskens in zijn latere werk echter wel degelijk. Terug naar Beurskens' jaren zeventig. Een strofe uit het gedicht 'Radio' van Benn, dat Beurskens voor zijn vertaling koos, gaat bij Beurskens als volgt (en let op het gebruik van de leestekens):

'-Zouden alle cultuurgoederen helemaal verdwenen zijn-'

(en wat dan nog)
'-klank van het verleden-'
(van mijn part)
'-in de dorpen van Nieuw Mexico zegenen de boeren hun dieren en akkers met deze liederen-'
(aangenaam, maar ik van mijn kant kom amper buiten Brandenburg)

Kijk dan naar het derde gedicht in de reeks 'Apen' uit Beurskens bundel *Op eigen schaduw hurken*:

gekooid staketsel. herrie.
die men al van verre hoort:

(een rappe) op de tak
en (weer op een andere de)
(niet voe) (op een andere
tak) zitten en hangen (de)
en springen (en) (aan) op
een andere
en (nood-
zakelijkerwijs)
terug,
dendert
het (sta-
ketsel) van
(midden-)(

achtien kubieke
m)(afrika):
‘aap’

Leuk geprobeerd! Al blijft Beurskens in die eerste bundels nog te veel aan het bouwsel hangen, wat een voldragen lyrische zeggingskracht in de weg staat.

Zoektocht naar verdoving

Hoe belangrijk Benn ook is, toch is Georg Trakl wellicht het aansprekendst. Trakl leefde tijdens wat Karl Kraus fijntjes ‘Die letzte Tage der Menschheit’ heeft genoemd. Hij stierf in 1914 in de buurt van de slagvelden van de Eerste Wereldoorlog op zevenentwintigjarige leeftijd aan een cocaïnevergiftiging. (Benn, een jaar ouder, overleed in 1965 in Berlijn.) Op de middelbare school neigde Trakl al naar het gebruik van verdovende middelen. Zo staat het in de boeken: ‘während der Schulzeit zutage getretenen Hanges zu Rauschmitteln.’ Er is niks nieuws onder de zon. Ook Benn heeft zijn cocaïne-gedicht. Maar Trakl was geen junk. Hij was een gebruiker. Hij zocht verdoving. In een brief aan een vriend (tegen het einde van zijn gymnasiumperiode) schrijft hij: ‘Om aan de vermoeidheid achteraf te ontkomen, heb ik helaas weer mijn toevlucht tot chloroform gezocht. Het effect was verschrikkelijk.’ Toch is het grappig dat hij van het laatste jaar van het gymnasium afziet, de school verliet en - tegen de begrijpelijke zin van zijn vader - koos voor een opleiding tot apotheker. Alles bij de hand. De apotheek ‘Zum Weissen Engel’ in Salzburg bestaat nog steeds en heeft zelfs een gedenksteen aan de buitenmuur die aan Trakl herinnert.

Trakl werd in 1887 in Salzburg geboren in een beschermd gezin met een zevental kinderen, van wie zijn vier jaar jongere zuster Margarethe hem meer dan dierbaar was. Tijdens zijn middelbare schooljaren was hij al lid van een poëzieclubje (met de klassieke namen ‘Apollo’ en ‘Minerva’ als waren het studentencorpi). Tijdens zijn opleiding tot apotheker werden (in Salzburg) zijn eerste toneelstukken opgevoerd. Later heeft Trakl deze stukken vernietigd, maar de plaatselijke recensies zijn bewaard gebleven en daaruit blijkt dat Trakl in de geest van Ibsen en Maeterlinck schreef.

Nadat Trakl na een vervolgopleiding in Wenen in 1910 de titel ‘Magister der Pharmazie’ haalde, begint een rusteloze periode. Trakl wisselt voortdurend van allerlei ambtelijke, militaire en apothersbetrekkingen, schrijft onderwijl en raakt bekend met de grote publicisten uit de nadagen van het Oostenrijks-Hongaarse keizerrijk: Peter Altenberg, Karl Kraus, Adolf Loos. Het jaar 1913 moet voor hem dan ook een topjaar zijn geweest. In juli verschijnt zijn poëziebundel *Gedichte* en in augustus maakt hij in het gezelschap van Adolf en Bessie Loos, Karl Kraus en Peter Altenberg een reis naar Venetië. In 1914 wordt een volgende bundel voorbereid, *Sebastian im Traum*. In dat jaar wordt ook nog een door Ludwig Wittgenstein voor armlastige kunstenaars ter beschikking gesteld bedrag van 20.000 Kronen aan Trakl uitgekeerd. Dat is in juli. In augustus vertrekt de apotheker Trakl naar de slagvelden van de Eerste Wereldoorlog. Hij maakt de slag van Grodek/Rawa-Ruska mee, krijgt negentig zwaar gewonden te behandelen, gebruikt, en sterft aan een cocaïnevergiftiging. Het laatste gedicht dat hij schreef gaat over dat oorlogsgeweld. Het heet ‘Grodek’:

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Strasse münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüssen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heisse Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungebornen Enkel.

's Avonds klinken de herfstige bossen
Van dodelijke wapens, de gouden vlakten
En blauwe meren, daarboven rolt de zon
Duisterder voort; omsluit de nacht
Stervende strijders, de wilde klacht
Van hun gebroken monden.
Maar stil vloeit in het weidedal
Rode wolk, daarin woont een toornige god
Het vergoten bloed bijeen, maanachtige koelte;
Alle wegen monden uit in zwarte rotting.
Onder gouden takken der nacht en sterren
Weifelt de schaduw van de zuster door het zwijgende woud,
Om de geesten der helden te begroeten, de bloedende hoofden;
En zacht klinken in het riet de donkere fluiten van de herfst.
O overtrotse rouw! Jullie, metalen altaren
De hete vlam van de geest voedt vandaag een geweldige pijn,
De ongeboren kleinkinderen.

Het is, zoals bij alle hier geciteerde gedichten, een vrij letterlijke vertaling die voor liefhebbers ongetwijfeld aanleiding is voor discussie. Neigen ‘die ehernen Altäre’ niet eerder naar Cypriotisch koper dan naar metaal? Het zal wel, ik laat het graag aan de bevoegde instanties. Wel een gedicht in de lijn van Benn: zonder geloof, hoop en liefde.

Pleidooi voor functionele vormen

Adolf Loos heeft zich onsterfelijk gemaakt door de architectuur van zijn decoraties te ontdoen. In het Wenen van de barok en Jugendstil koos hij voor logische vormen; strak, recht, functiematig. Loos hield niet van decoraties, dat was iets voor primitieve stammen. In zijn essay ‘Ornament en misdaad’ (1908) schrijft hij: ‘De bosneger tatoeëert zijn huid, zijn boot, zijn peddel, kortom alles wat hem voor de vingers komt. Hij is geen misdadiger. De moderne mens die zich tatoeëert, is een misdadiger of een dégeneré. In sommige gevangenissen is tachtig procent van de geinterneerden in het bezit van een tatoeage. Getatoeëerden die niet gevangen zitten, zijn latente misdadigers of gedegenereerde aristocraten. Sterft een getatoeëerde in vrijheid, dan heeft hij het geluk gehad te sterven nog voordat hij een moord kon plegen.’ (vertaling van Hans W. Bakx, Kwadraat, 1982)

Ik citeer deze onzin om een indruk te geven van het intellectuele klimaat rond de eeuwwisseling in Wenen, zo ongeveer de culturele navel van de wereld. Lees de studie van Janik en Toulmin, *Het Wenen van Wittgenstein*, er maar op na en je komt ze allemaal tegen: Freud, Kokoschka, Klimt, Schönberg, Musil, Loos dus. En in deze wereld van creatieve vernieuwingsdrang was de jonge Trakl meer dan een voetnoot. (Tussen haakjes: daarom is het zo onjuist dat Trakl bij Janik en Toulmin de meeste aandacht krijgt vanwege zijn door hen vermeende zelfmoord.) Loos' pleidooi voor functionele vormen in de architectuur stond niet op zichzelf. Ook in de andere kunsten bestond een dergelijke discussie. Schilders die schilderden in plaats van werkelijkheid na te bootsen. Dichters die taalbouwers worden.

Harde beeldmontage

In zijn toelichting bij zijn vertaling van Trakl-gedichten schrijft Beurskens:

> De vroegste gedichten van Trakl, zoals ‘De Raven’, volgen nog een duidelijke lijn die gesponnen wordt van begin naar einde. Maar in de latere gedichten werkt Trakl met een harde montage van beelden, geen inleiding meer, maar een volledige presentie van meet af aan, zoals het beginvers van ‘Geboorte’ laat zien: ‘Gebergte: zwartheid, zwijgen en sneeuw.’ Stapeling, geen werkwoord, punt. In een van zijn brieven heeft Trakl het zelf over ‘mijn beeldende manier die in vier versregels vier afzonderlijke beeldaspecten tot een enkele indruk samensmeedt’.

Dit moet Beurskens hebben aangesproken. Al beschrijft hij zelf nog wel. Het eerste gedicht in Beurskens' tweede bundel *Cirkelgang* (met als motto een citaat van Gottfried Benn!):

I

steenarend beschrijft en keert
de lucht en weer en on-
ophoudelijk los van zichzelf
tot zichzelf in en terug

steeds aquila (chrysaëtos)
jager die cirkelend spiedt
dan staat en bidt /

wordt er in barstige voren
verschanst naar boven gestaard?

(met gedrukte lepels?)

(met gespannen haan?)

Bij zijn keuze van de gedichten heeft de vertaalbaarheid in mindere mate een rol gespeeld, schrijft Beurskens in zijn verantwoording bij zijn Benn-vertalingen. Alleen had hij daar tot zijn spijt Benns ‘Welle der Nacht’ niet in het Nederlands kunnen transponeren. Het is inderdaad een intrigerend gedicht en het kan geen toeval zijn, dat ik zo'n twee jaar na publicatie van ‘Bruggen slaan’ zelf een poging heb gedaan. Met als resultaat bovendien nog een soort herdichting en een afgeleide haiku. En dit alles is nog bewaard gebleven ook. Deze bemoeienis is ongetwijfeld het gevolg van Beurskens' vertaalwerk geweest; hij krijgt haar bij deze terug.

Welle der Nacht

Welle der Nacht - Meerwidder und Delphine
mit Hyakinthos' leichtbewegter Last,
die Lorbeerrosen und die Travertine
wehn um den leeren istrischen Palast,

Welle der Nacht - zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten strömen sie, die Felsen her,
dann Diadem und Purper mitverloren,
die weisse Perle rollt zurück ins Meer.

Nachtelijk tij

Nachtelijk tij - zeeram en delphine
met Hyakinthos' licht ontloken kwaal,
de laurierrozen en de travertine
huilen om vergane istrische praal,

nachtelijk tij - twee schelpen meeverkoren,
naar het gesteente, met de golven mee,
dan ook diadeem en purper verloren,
de blanke parel rolt terug in zee.

Donau

Zeeram

dood tij vergiftigd
door Hyakinthos
klinken oleanderkelken en pufsteen

weeklaagt langs de randen van leeg stroombed

nachtelijk tij - uitverkoren
schelpen stromen mee - dan
(het purper diadeem verloren)

rolt de blanke parel terug naar zee.

Tij - een haiku

O doe Donau weeklaag
rol de blinkende parel
terug naar zee

André Matthijsse (1947), werkzaam als persvoorlichter bij de Nederlandse Omroep Stichting, was kunstredacteur bij dagblad Het Vaderland in Den Haag en is literair medewerker van de Haagsche Courant.

Eindnoten:

1. Van de hierna geciteerde gedichten wordt in de meeste gevallen telkens zowel het origineel als de vertaling van Beurskens afgedrukt; zodat het vertaalwerk zichtbaar wordt.

Ron Elshout
Professor Zonnebloem en de poëzie
Lucas Hüsgen versus Huub Beurskens

> *De beschouwer van kunstwerken moet strenger kunnen oordelen over zijn eigen strengheid dan over de kunstwerken die hij beschouwt.*
>
> Huub Beurskens [uit: *Buitenwegen,* 'Opdrachten']

In Beurskens' *Circus Fernando* staat een essay over verstrooidheid in de verschillende betekenissen van dat woord. De kiemcel is het gedrag van professor Zonnebloem die door zijn vermeende doofheid en zogenaamde verstrooidheid althans in *De schat van Scharlaken Rackham* precies bereikt wat hij bereiken wil. Het is echter beslist niet goed uit te maken wanneer het Zonnebloem opzet is en wanneer niet. In *De juwelen van Bianca Castafiore*, een *Kuifje*-aflevering die geheel draait om misverstanden, vooroordelen en miscommunicatie, vraagt één van de Jansen(s) aan hem: 'Professor Zonnebloem, is het waar dat Nestor bij U in de buurt was, toen mevrouw Castafiore begon te gillen?' Zonnebloem blikt of bloost niet en antwoordt: 'Helemaal niet. U stoort me niet in het minst... Ze hebben me verteld van de diefstal, die zoëven is gepleegd...Het spijt me voor die arme dame...' Slechts gedurende de eerste twee woorden lijkt hij antwoord te geven op wat hem gevraagd wordt, daarna slaat hij af en beoordeelt niet alleen het gevraagde incorrect, maar kenschetst hij de mastodont Castafiore ook nog totaal verkeerd als 'arme dame'. Zijn doofheid heeft dus nog een andere dan de uitgekookte, even humoristische, maar beslist minder gunstige kant.

In het literaire tijdschrift Parmentier publiceerde Lucas Hüsgen onder de titel *Liegen als een huiskat* een schotschrift tegen de poëzie, tegen de essays en tegen de denkwijze van Huub Beurskens. Hij vindt in diens poëzie een reden, 'een slechts cerebraal bloot te leggen poëtisch perfecte leugen', om die 'hartgrondig af te wijzen' en eindigt zijn essay met een badinerend citaat: 'Ich habe wenig Achtung vor dir, aber ich finde dich neckisch, süsser, kleiner Affe. Adieu. Gehorche mir und sende mir umgehend das Gewünschte.'

Polemiek dus, maar wel één die een *totale* afwijzing inhoudt en die, ingegeven door een vooringenomen houding met betrekking tot wat poëzie zou *moeten* zijn en doen, de dichter de wel heel vreemde eis om gehoorzaamheid aan de criticus stelt: 'Gehoorzaam mij en schrijf vanaf nu de poëzie zoals *ik* die wens.' Pennenstrijd wijs ik niet af, integendeel, die is goed voor de literatuur en dwingt tot het toetsen van opvattingen, maar de vooringenomenheid en de gestelde eis verwerp ik. Poëzie 'moet' niets; het domein van de kunst is per definitie vrij.

Alleen al omwille van het ijken van Hüsgens, Beurskens' en mijn eigen denkbeelden is het misschien goed enkele van Hüsgens argumenten eens te wegen, hetgeen geen gemakkelijke opgave is, want zijn manier van argumenteren is nogal eens metaforisch en daardoor niet altijd even helder.

Vroeger en nu

Wanneer Lucas Hüsgen naar aanleiding van de veronderstelde veranderingin het werkvan Huub Beurskens opmerkt dat deze ‘weleens minder diepgaand zou kunnen zijn,’ kan ik het wel met hem eens zijn. Hij verbindt daartoe de term ‘godvergeten god’ uit *Cirkelgang* (1977) met de flaptekst van *kangod en de ajmens* (1994): ‘een soort religiositeit zonder god die daarboven de scepter zwaait’.

Toegespitst op de poëzie komt de verandering in het werk van Beurskens hier op neer: in zijn vroege werk (de bundel *Het vertrek* uit 1984 wordt gewoonlijk als het scharnier gezien) was Beurskens er op uit gedichten te maken ‘als dingen’. Hij beschouwde dergelijke compacte, afgeronde en daardoorin zichzelfbesloten teksten als overwinningen op de vergankelijkheid. Vaak bevatten ze verwijzingen naar fossielen, versteende sporen van verdwenen leven, en misschien

hebben deze elementen hem doen inzien dat hij daarmee niet alleen de dood 'overwon', maar hem in hetzelfde moment weer binnenhaalde. Wat onttrokken is aan de vergankelijkheid, is nu eenmaal onttrokken aan het leven. Daarnaast acht ik het niet onmogelijk dat de dichter op zeker moment ingezien heeft dat het aantal speelmogelijkheden ook aan verstening onderhevig was.

Beurskens poëzie na *Het vertrek* mikt er op de dood te verschalken door het leven *elk moment* zo volledig mogelijk mee te maken. Dat leidt tot levendige, levende en dynamische poëzie die paradoxalerwijs door de keuze voor de beweging, de metamorfose, de verandering, de vergankelijkheid weer binnenbrengt. En dat is precies volgens zijn inzet zoals hij die in zijn essay 'Wanneer de dood het leven laat' formuleerde: 'Veeleer hoop ik op een verwonderd genieten van het levendige in het licht van de dood.'

Zowel in het vroege als in het latere werk van Beurskens gaat het dus om verzet tegen vergankelijkheid en in laatste (of eerste) instantie tegen de dood. Overigens geldt dat de speelse toon die men doorgaans uitsluitend aan Beurskens' latere werk toeschrijft en die ontstaat door gestoei met rijmvormen, enjambementen, ongebruikelijke volgordes, woordstapelingen en -spelletjes, voor wie daar oog en oor voor heeft ook al hoor- en zichtbaar is in zijn vroegere gedichten. Een willekeurig voorbeeld uit *Vergat het meisje haar badtas maar* (1980) levert een dubbelzinnig 'donderkop', een opsomming met een neologisme in de tweede regel, gestoei met de woordvolgorde in de tweede strofe, blakte *(blak* betekent als bijvoeglijk naamwoord 'volkomen stil op zee', maar is ook een gotische lettersoort), het 'op en op'-enjambement in de derde strofe en ook de neiging vragenderwij s te schrijven is in de loop der tijd niet verdwenen:

steekt niet op? geen onvermijdelijke donderkop?
wolkstapel, breuk en regenkou; hoe lang nog
blijven stormvogels uit zicht?-blauw.

zelf een kiezel krijgt geen breker over.
in de blakte op een hoge kansel gespannen
vishuid staat een zee te blinken in de zon:

meeuwen geven hun vallen op en op
de stranden knappen dunne schaduwen
van schroeiend touw, liggen vissers roerloos
te verzanden in hun molmen schuiten

Buiten zichzelf

Lucas Hüsgen verwijt Huub Beurskens in *Iets zo eenvoudigs* een 'religiositeit die de dichter niet buiten zichzelf brengt'. Dat is een vreemd verwijt aan een dichter/essayist die een groot deel van zijn oeuvre besteedt aan het verkennen van *grenzen*, tussen kunst en leven, tussen leven en dood, tussen het eigen lichaam en de wereld, zodat hij zelfs een gedicht kan wijden aan 'het tussen'. 'Buiten zichzelf' is natuurlijk een interessant gebied, maar de vraag die Hüsgen onbeantwoord laat is of er nog wel een weg terug is.

Niet voor niets vraagt Beurskens zich in “Wanneer de dood het leven laat” af wat de taal van de dood zou zijn. De volslagen kakofonie? Het zwijgen? Het afbreken van de taal? In ieder geval: onverstaanbaarheid,-voor een dichter een nogal onhandig instrument, tenzij hij het spaarzaam en in een context toepast. De taal buiten zichzelf brengen, bijvoorbeeld in ongramma-ticaliteit, stamelingen, ellipsen, onaffe zinnen, heeft alleen zin binnen een context waarin die taal verder nog min of meer verstaanbaar is, zoals de zwijgzaamste poëzie juist functioneert bij de gratie van de schaarse woorden. Uitsluitend kakofonie, wartaal of zwijgen zal een metafoor voor de taal van de dood kunnen zijn, maar is meestal meteen de dood voor de poëzie.

Hüsgen beticht Beurskens, wanneer die kiest ‘voor de taal van het kunnen luisteren’, van een waardeloze keuze, omdat de andere mogelijkheden niet beproefd of overwogen zijn. Is dat zo? Hüsgens eigen lange gedicht *Nevels orgel* behelst zo'n kakofonie van stemmen. En het zwijgen? Robert Walser, Cesare Pavese, Paul Celan, van wie de laatste de zwijgendste poëzie schreef, legden zichzelf uiteindelijk voorgoed het zwijgen op, de eerste in een gesticht, de andere twee door zichzelf geweld aan te doen, respectievelijk door slaapmiddelen en verdrinking. Vraagt Hüsgen ‘eigenlijk’ van Beurskens dat hij zwijgt? Hij doet het, quasi achteloos, in een bijzin: ‘waarom Beurskens [...] niet ook minstens een tijd het dichten in zijn controleer-

bare, publicabele vorm staakt'. Hoe moet het dan? Oncontroleerbaar en niet-publicabel, blijkbaar.

Ook letterlijk genomen is de eis van Hüsgen onzinnig. Terecht zegt Beurskens in hetzelfde essay: 'Op het moment dat we het over de dood hebben, hebben we het dus niet meer over de eigenlijke dood, maar overwatwe ons, daarbij levend, voorstellen. De dood zelf, het niets van het niet meer bestaan, kunnen we niet denken.' Maar hij voegt er meteen aan toe:

'Tegelijkertijd betekent dit dat het utopisch ideaal om bij levenden lijve de grens die de dood stelt (of misschien zelfs is) te overschrijden niet kan worden opgegeven. Is de kunst er niet altijd mee bezig geweest op die ultieme metamorfose te preluderen, te proberen dat overgangsmoment mee te maken (zowel in de betekenis van beleven als kreëren), bij vol kritisch vermogen en opperste zintuiglijke sensibiliteit, *zonder de weg terug definitief af te snijden!*' Het lijkt me dat Hüsgens bezwaren vooral het laatste door mij gecursiveerde deel van de zin en het 'vol kritisch vermogen' gelden. Vermoedelijkvindthij dat risicoloos, maar hij gaat daarbij voorbij aan een drietal elementaire eigenschappen van Beurskens schrijverschap.

Ten eerste, en dat blijkt al uit het bovenstaande citaat en zijn bereidheid essayistisch op zijn eigen poëzie en denken te reflecteren, wenst Beurskens zijn hersens erbij te houden. Ook in zijn poëzie wordt nogal eens 'gedacht'. Voor wie *Leila* gelezen heeft, is dit geen verrassing, want dit boek gaat onder meer over zelfverlies. Het stelt de vraagwat er met je gebeurt als jejezelf totaal overlevert aan de ander, het andere. Dan raak je 'buiten jezelf' en verlies je jezelf. Zowel in de roman als in een essay wordt Rilkes slotregel 'Du musst dein Leben ändern' aan de orde gesteld. Gezien Hüsgens hier gesignaleerde opvattingen valt te vermoeden dat hij onomwonden 'Ja!' zou zeggen op Rilkes adagium, maar Beurskens heeft een voorbehoud. Weliswaar vindt hij dat 'iets van de vorm én de inhoud van het werk, als een residu, in de bloedbaan en in het zenuwstelsel van de lezer moet achterblijven, zijn ritme wijzigen, zijn oogopslag veranderen [...]', maar 'elke schrijver die zichzelf, dat wil zeggen het leven serieus neemt, wil zijn taalwerk naar de rand van een of andere afgrond sturen om daar zo lang mogelijk langs te kunnen blijven laveren, voor zolang hij de macht over het roer kan houden. Laveren, balanceren, al-door bewogen worden en in beweging blijven.' Twee verschillende en onverenigbare mentaliteiten: het is de sprong van Hüsgen of de blik in de diepte van Beurskens. Het gaat de laatste om het *overgangsmoment* en niet om een verblijf ter andere zijde. Hij wil langs de rand laverend de macht over het stuur houden.

Ten tweede. 'De rand van de afgrond' levert een behoorlijke plaatsbepaling van het oeuvre van Beurskens op. Hij heeft er over nagedacht en geschreven (in 'Hedendaags dioscurisme' in: *Circus Fernando)*. Voor hem is de kern van de mythe van Castor en Pollux dat ze om de andere dag in de onderwereld en op aarde (kunnen) vertoeven en daarmee is het begrip uit de titel, *dioscurisme*, verklaard: het gaat om interferentie, de stap over de drempel *en weer terug*, de wisselwerking. De beweging zit er volop in: Beurskens verstaat onder 'het schrijven én het lezen van poëzie een actief, tastend en zoekend mee-maken van de relatie tussen mens en wereld'. En de dood, voeg ik daar nog maar even aan toe. Wanneer we ons de dood niet kunnen indenken, zijn er de woorden die kruipen waar het denken niet kan gaan. Het gedicht wordt daarmee zelf een 'kendaad', zoals Beurskens het uitdrukt, een membraan

tussen lezer en dichter, leven en dood, kunst en werkelijkheid, lichaam en wereld. Het gedicht bevindt zich per definitie *op* de grens.

Verder ziet Hüsgen er aan voorbij dat Beurskens' poëzie het gegeven dat de mens niet ‘buiten zichzelf’ kan problematiseert, niet alleen met betrekking tot zwaar beladen zaken als de dood, maar ook wanneer het gaat om geluksmomenten. Het ‘flemen en versuikeren’ van Beurksens, zoals Hüsgen diens stijl in een sympathieke bui omschrijft, zou er wel eens toe kunnen leiden dat een lezer diens poëzie te snel voor een vorm van ‘mystiek van het geluk’ verslijt, maar precies het opheffen van grenzen tussen ... enfin: zie hierboven, dat voor een mystieke ervaring noodzakelijk is, komt bij Beurskens maar zelden volkomen tot stand en dan hooguit éven. In het titelgedicht ‘Iets zo eenvoudigs’ staat deze passage:

> Wie die ooit van zo'n slapeloosheid op lag
> vond zich niet behoren tot zowel het verre,
> het voorbije als het nu en het nabije,

en verloor daarbij tevens zichzelf niet

in het besef dat al het beseffen een wijze is

-uitzicht, inzicht, geluk en pijnen-

van het gelijktijdig verschijnen en verdwijnen,
de voltooid tegenwoordige toekomst in?

Het door een witregel versterkte enjambement tussen de vierde en vijfde regel is wel héél effectief: lijkt het bij eerste lezing te gaan om zo'n zichzelfverliezend moment, onmiddellijk na de witregel slaat dat om in precies het tegenovergestelde: tijdsbesef, nee, erger: besef van tijdsbesef. Als de *unio mystica* al bereikbaar is, dan gaat ze dâár vrijwel direct aan ten onder. De mens valt door zijn aard vooral samen met zichzelf en dus overkomt het hem dat hij ‘meende dat niets ooit méér / deel aan me had gehad dan dit alles om me heen’, *terwijl* hij ‘geen enkel deel aan [...] om het even wat’ heeft en dat het hem ‘vaak even aan elke samenhang [ontbreekt] / tussen al het concrete en welke levenszin.’

Waar Hüsgen dus schrijft ‘zulk flemen, zulk versuikeren neemt in zijn onverbiddelijke regelmaat de trekken aan van buitensluiten, vergrendelen [...]’, heeft hij gelijk als het gaat om geluksmomenten: Beurskens' poëzie versiert de geluksmomenten in het besef van hun razendsnelle verschijnen en verdwijnen. Onder de bloei heerst het besef van de dood:

Zes kastanjetakken
ontbotten in een vaas;
pas zijn ze ervoor
uit ergens
weggezaagd.

Toerisme

Of het toeval is of niet weet ik niet, maar in *Suikerpruimen*, een kleine roman waarin onder meer de grens tussen kunst en leven een rol speelt, heeft de protagoniste, Patty John, volgens haar man, Stein, een afkeer van verval en zegt dat het hun vakantiegeluk zou vervolmaken als er tijdens hun verblijf op Samos geen eilandbewoner gestorven zou zijn. Stein, die in verze-keringen (!) doet, gelooft in de maakbaarheid van het leven, maar zijn poging hun geluk af te dwingen mislukt, vooral doordat hij het wil dwingen. Patty Johns reactie daarop lijkt wel aan Lucas Hüsgen gericht: ‘Een poëtisch idee dat jij zo nodig volkomen letterlijk moet nemen, prozaïsch moet maken, kapot wil maken metje afschuwelijke regelingswoede. Daarbenje op uit, hè? Om mijn illusies om zeep te helpen!’

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat het mijns inziens in Beurskens' werk wel om iets anders gaat dan ‘een allervriendelijkst toerist die voortdurend slechts één groot probleem schijnt te kennen, dat hij steeds op dezelfde wijze oplost: is het nu wel of niet fijn toerist te zijn met de toeristen?’, zoals Lucas Hüsgen het ziet. Om te beginnen is het telwoord een duidelijke vervalsing. Zowel Stein in *Suikerpruimen* als de ik die

dichtbij Beurskens zelf staat in *Iets zo eenvoudigs* heeft zijn bedenkingen als het gaat om toeristen. Stein is onbarmhartig in zijn oordeel: Strandvolk, vakantiege-peupel vindt hij het. In de dichtbundel gaat het om velen die ‘in de mooiste werelden / der beste Franse impressionisten’ ‘alleen maar even kijken / om er de bijschriften te zien’ en ‘tussen welke / kijken niets dan naar iets trachten te loeren is’. Het gedrag van de toeristen bij de impressionistische schilderijen laat het beste zien waarom het flauwe verwijt van Hüsgen geen hout snijdt. Waar het om gaat is, opnieuw, een grensverkenning: de toerist zoekt (in het bijschrift) de bevestiging van wat hij verwacht, de dichter wil zo'n toerist niet zijn, vindt dat ook niet ‘fijn’ en is op zoek naar verstoring van zijn verwachtingen of naar de inwerking van wat hij ziet en meemaakt in zijn leven.

Hof van decoratie

Hüsgen verwacht van poëzie ‘iets anders, iets meer’ dan een lofzang op de wereld als ‘hof van decoratie’. Als zodanig leest hij de poëzie van Huub Beurskens dus. Hij voegt er weliswaar onmiddellijk aan toe: ‘Ach, er schuilt vast een addertje tussen des dichters rijke bongerds van kunst en natuur,’ maar hij heeft ‘het addertje’ niet gezien, niet gezocht en niet gevonden. De zwartgallige exegeet maakt zich er vanaf met een buitengewoon humoristisch: ‘Of is de adder werkelijk niet meer dan de dood als louter drolletje?’

Verderop in zijn stuk vraagt hij zich af of Beurskens 'toerisme' het multiperspectivische dat de pluriformiteit van de wereld waarborgt wel vertegenwoordigt. Naar aanleiding daarvan schrijft Hüsgen:

'Laten we deze zaak bij de kop nemen bij het gedicht 'Toccata (vallei der nachtegalen)' uit *Aangod en de ajmens*. De zeker evocatieve strofen rond het verlangen betekenisloos in heerlijk vloeiend water te kunnen liggen vinden hun besluit in een terugtocht naar de huiskamer:

> Wat ben ik opgetogen dat ik straks elders
> ben, last te mogen krijgen van vermoeide voeten, eetlust
> te gaan voelen, in een der stoelen thuis te willen zitten
> om daar ingetogen terug te denken aan dit hier.

Dat slotakkoord 'dit hier' verwijst op het oog naar de geëvoceerde heerlijkheid, maar daarmee verwijst het tegelijkertijd precies naar de laatste strofe en het daarin verwoorde verlangen. Niet al te vreemd, waar het gedicht toch begon:

> Wat ben ik opgetogen dat ik straks hier
> weg mag moeten, daardoor van deze schoonheid
> de schoonheid, heuvelopwaarts met de liefste,
> de zee mee boven het dal uitklimmend, vermag te zien!

Niet de directe ervaring van schoonheid wordt tot grond van vreugde, maar de kans daaraan te ontkomen, de mijmering die na afloop in zichzelf ronddraait, met het gedicht.'

Aldus Hüsgen - zo ziet hij het, of wenst het te zien, maar wat ziet hij allemaal niet? Ziet hij echt niet dat de zee glanst 'als een zwaard' en dat 'de sensationele variatie / der huidpatronen van een slang die stilligt en dan weg- / schiet ons doet rillen' en dat dit natuurlijk verwijzingen zijn naar het wegjagen uit het paradijs? Dan ziet hij dus ook niet dat in *dit* paradijs het besef al aanwezig is dat het maar tijdelijk is. Maar waarom vraagt de dichter zich dan (want dat doet hij in het gedicht) af of hij wel altij d zou willen verblijven in zo'n hof van 'een en al decoratie' en waarom is hij 'opgetogen te weten dat niemand eeuwig leeft' en waarom is hij opgetogen over het daar weg moeten? Omdat, denk ik, juist het besef van voorbijgaan het moment waardevol maakt. Dit is het genieten van het moment in het licht van het feit dat het voorbijgaat. Een eeuwigdurend verblijf zou elke ervaring doen stollen, doden. Het paradijs zonder dreiging is een amorfe, indifferente toestand.

De vreugde, straks weg te moeten, eerst heuvelopwaarts en later naar '(t)huis', geldt niet de kans aan het moment te ontkomen en thuis het gedicht te kunnen schrijven, zoals Hüsgen denkt, maar, evenals de meeklimmende zee, juist de mogelijkheid het ogenblik vanuit verschillende perspectieven te bezien. Het gaat om een nevenschikking: het paradijselijke moment is er tegelijkertijd met en dankzij het besef dat het straks voorbij is.

De opgetogenheid straks weg te moeten heeft, althans volgens mij, nogwel een schril ironisch ondertoontje, want het benul van het tijdelijke van het moment - brengt dat niet terstond ook een scheiding teweeg tussen de beleving ervan en de ik?

Het gedicht dat in de bundel voor ‘Toccata’ staat, is een gebed waarin een ‘ik’ vraagt om op te mogen gaan, één te mogen worden, met water en licht. Hij wil niets weten van wetenschap, geloof, mythen, de scheiding van lichaam en ziel, maar ‘dan plots’ dwarrelen turkooizen libellenvleugels ‘de hap van een sprongzalm in’ en spat niet alleen de dag, maar zelfs het geloof in de mogelijkheid ervan in slechts beekwater uiteen. Het is een afrekening met metafysica. Het zou wel eens kunnen dat in de verzuchting ‘onder zulk soort teisteringen’ [...] ‘eenzaamheid is er dan geen’, waar het gedicht mee eindigt, het woord ‘eenzaamheid’ op zijn letterlijkheid beproefd moetworden: die eenheid bestaat niet, het mystieke opheffen van grenzen tussen het ik en de wereld is zo goed als onmogelijk. Het zou wel eens kunnen zijn dat het predikaat ‘de hof van decoratie’ een stuk cynischer opgevat dient te worden dan Hüsgen wil. Het is al decor dat voor een metafysica staat die wij, mensen, niet kunnen bereiken. Religiositeit die niet buiten onszelf te brengen is. Plato's grot?

Iets zo eenvoudigs?

'Juist *Iets zo eenvoudigs* is echter tot in zijn titel een, vaak zelfs expliciete, poging de dood te beschouwen als uiteindelijk voor mensen niet anders dan voor stier, hond of kikker,' schrijft Hüsgen. Je zou kunnen zeggen dat hij Beurskens hier kwalijk neemt dat deze de dood zou willen relativeren, maar als die pogingen mislukken dan zou de visie wel eens kunnen luiden: hoe hard en vaak je ook probeert de dood tot aanvaardbare proporties terug te brengen, dat lukt niet! Wanneer de titel in de bundel een rol speelt, is deze bijna nooit klakkeloos letterlijk te nemen, bijna steeds zit er een weerhaak aan. In het lange titelgedicht komt een passage voor waarin een zieke oude kat blijkbaar op 'de man' heeft gewacht en hij haar aanmoedigt 'nu dan maar dood te gaan': '"Toe maar, je kunt het best..."-, en zo dan deed ze het. Als was het echt iets zo eenvoudigs. Geweest.' Waarna de man in een ontredderend besef achterblijft. De weerhaak hier bestaat natuurlijk uit de twee woorden *als was*, die glashelder maken dat het allemaal helemaal niet iets zo eenvoudigs is, evenals het lachen van de vrouw op de bedrand vlak na een angstdroom, het dwarrelen van bladeren en het bij een aanval vanuit de temporaalkwab zich gedragen van een epilepticus.

Bloedmooi bloeiende klaprozen

In het lange titelgedicht 'Iets zo eenvoudigs' lezen we de volgende passages:

> Ach, klaprozen,
> heb je ze wel eens geroken?
>   Ik herinner me het niet. Maar
>
> bloedmooi bloeiend, velden vol, verschrikkelijk!
>
> Je aan de rand ervan bevinden is gewaarworden dat
> je eigenlijk niet telt. Er doorheen gaan is het uit-
> oefenen van geweld. Er midden in staan het rond-
> om van je wijken zien van een veld onbereikbaar-heden.
>
> Maar bloedmooi bloeiend, velden vol, meedogen-loos!
> Een schilderij, zelfs een foto van een gevelde
> met de armen ten hemel gestoken in rigor mortis
> diffameren zij onmiddellijk tot edelkitsch. Op
>
> bloeiden klaprozen tussen Thebaanse marmer-rommel
> en in anus mundi Auschwitz. Soms denk ik de ware
> hadesbloemen zijn niet wit, het zijn de ingehouden
>
> trillende affodillen niet.
>   -Zag je ooit klaprozen in de nacht?
> De bloemen zijn dan vanuit hun kroonblad-
> voeten geheel doortrokken van een machtig
> zwart, een git dat niet anders kan dan
>
> uit de diepte komen moeten van waar wij

ooit nooit meer naar het ondermaanse keren.

[...]

Wij zijn echter pas
wij echt
doordat we ongeneeslijk
zijn beërfd met een onzuiver heden.
(Het is de kunst dit niet als straf te zien.)

Hüsgen reageert erop: 'Wie zich niet ten eerste als toerist in dit leven beschouwt, noch als mijmeraar over een "hof van decoratie", verbaast zich enigszins over de uitdrukking "anus mundi Auschwitz" in de context van indifferent makende oneindigheid. De maxime "Het is de kunst dit niet als strafte zien" legitimeert dat natuurlijk, maar zijn we eenmaal met zijn allen een indifferente drollenberg, en aldus solidair gemaakt met de slachtoffers van Auschwitz, dan blijft staan dat tegelijkertijd de moordpartij zich presenteren mag als door de wereld onontkoombaar georganiseerde levensnoodzakelijkheid, onontkoombaar zich voortzettende. Nogmaals: "Wij zijn echter pas / wij *echt/* doordat we ongeneeslijkzijn beërfd met een onzuiverheden." (cursivering LH) [...] Nietvoorniets laat Beurskens klaprozen woekeren over de gronden van Auschwitz. Niet voor niets besluit *Jets zo eenvoudigs* met een reeks over klaprozen. Decoratief moet immers ook de dood zijn.'

Ik hecht er aan te laten weten dat ik de naam Auschwitz liever niet tegenkom in fictie. Wat dat betreft lijk ik wel wat op Emile Suter uit *De Poolse vlecht* van J. Ritzerfeld: ‘In werkelijkheid schaamde hij zich de naam van zijn plaats van bestemming hardop te noemen.’ Veel meer voel ik dus voor Beurskens' *De verloving*, waarin de knellende wurggreep van de Tweede Wereldoorlogwordtverbeeldviaobsessievebezighe-den van de hoofdpersonen, Jacques Dorf en zijn zus Ilse.

Maar daarover valt Hüsgen niet. Ik wens niet te twijfelen aan zijn integriteit en laat de conclusies die hij aan de geciteerde passages verbindt maar voor zijn rekening. Maar hij permitteert zich met betrekking tot Beurskens een aantal beschuldigingen die ik niet onweersproken wil laten.

Ik begrijp niet waar Hüsgen die ‘context van indifferent makende oneindigheid’ vandaan haalt, zoals ik ook niet vermag in te zien dat ‘we’ (door Beurskens) solidair *gemaakt* zouden zijn met slachtoffers van Auschwitz als we eenmaal met zijn allen een indifferente drollenberg zijn. Waar Beurskens dat laatste beweert, ontgaat me óók al. Ontstaat het misverstand doordat Hüsgen de regels ‘Wij zijn echter pas / wij echt / doordat we ongeneeslijk zijn beërfd met een onzuiver heden’ verkeerd leest, hij cursiveert immers ‘wij echt’ zonder zich nader te verklaren?

In relatie tot de passage over de klaprozen lees ik deze regels als volgt: wij zijn niet alleen wie we nu in het heden zijn, maar we zijn ook besmet door gebeurtenissen uit het verleden, desnoods alleen door herinneringen er aan. Daardoor wordt het heden ‘onzuiver’. In dit concrete geval betekent het dat ‘ik’, ‘je’, ‘we’, Beurskens, niet meer in staat zijn onbekommerd bloeiende velden klaprozen te zien, *omdat* we ze ook hebben zien groeien op de Thebaanse en Poolse dodenvelden. Bij het zien van elk veld klaprozen zal de associatie met ‘hadesbloemen’ zich voortaan opdringen. En wie goed terugleest, ziet dat Beurskens in zijn taal die besmetting al opgenomen heeft: zijn beschrijvingvan de velden klaprozen is verre van smetteloos, doch bevat woorden als ‘bloedmooi’, ‘verschrikkelijk’, ‘meedogenloos’ en ‘gewaarworden dat je niet telt’ (Nee, je telt ze inderdaad niet één voor één, maar dat werkwoord betekent ook: er toe doen, van belang zijn).

Voordat Hüsgen Beurskens' verzuchting ‘het is de kunst dit niet als straf te zien’ citeert, noteert hij: ‘Daar moeten we ons vooral niet al te zeer over opwinden, want...’ Waar haalt hij die verbinding in klaproos-naam vandaan? Hij legt hier Beurskens die opvatting min of meer in de mond en is blijkbaar doof voor de wanhoop van Beurskens, de schaamte van Emile Suter die er in doorklinkt. Wanhoop en schaamte om iets uit het verleden waar je geen deel aan hebt gehad? Jawel, zeker in het licht van nationalistische, racistische en nazistische ontwikkelingen in het huidige Europa.

De beschuldiging aan het adres van Beurskens dat hij ‘klaprozen laat woekeren over de gronden van Auschwitz’, omdat immers ook de dood decoratief moet zijn, vind ik ronduit abject. Heeft iemand die beweert de dubbelzinnige naïveteit in het werk van Robert Walser te zien en die in de gaten heeft dat Scardanelli's ‘Das fröhliche Leben’ niet over gelukzaligheid gaat, maar geschreven is ‘alsof de dichter zich in moet hameren dat er zoiets als gelukzaligheid mogelijk is’, nu werkelijk niet door dat het exact de verbijstering om de tegenstelling betreft?

Hölderlin

Lucas Hüsgen schrijft op verwijtende toon: ‘In *Aangod en de afmens* bespeurde ik al de tendens dat de dichter als een Hölderlin aan het woord wil geraken en er tegelijkertijdvoor terugdeinst. [...] Zou het kunnen zijn dat Beurskens bewust een weg heeft gezocht om te ontkomen aan Hölderlins diepe val in het grondeloze langs zijn religieuze weg van poëtische gronding?’

Het zal niemand inmiddels verrassen dat ik de neiging heb de vraag met ‘ja’ te beantwoorden. Het lijkt me een buitengewoon verstandige keuze. Los van de vraag of de gedichten van ‘Scardanelli’, de naam waarmee Hölderlin in zijn ‘umnachte’ tijd zijn (diens?) gedichten ondertekende, even waardevol zijn als die van ‘de vroegere’ Hölderlin,-realiseert Hüsgen zich wat hij hier ‘eigenlijk’ vraagt?

‘*Aangod en de ajmens* staat voor Beurskens' Scardanelli,’ beweert Hüsgen en vervolgt, ‘*Iets zo eenvoudigs* is dat hooguit op het eerste gezicht, maar vervult eerder de rol van de post-Scardanelli-poëzie, die Beurskens

zelf als mogelijkheid oproept.' Dat heeft Beurskens letterlijk gedaan, in zijn opstel 'Pallaksch' uit *Buitenwegen*, waarin hij zich afvraagt of het niet vruchtbaar is de draad weer op te nemen waar hij op raadselachtige wijze afgebroken of in de mist verdwenen is, bij Scardanelli. Eerder in zijn stuk noemde Hüsgen deze vraag nog 'retorisch'.

Wat Beurskens vooral kwalijk genomen wordt, is dat hij 'Höldernelli' onder zou dompelen in 'louter lieflijkheid', maar ik neem aan dat ik, hier aangeland, niet opnieuw hoef duidelijk te maken dat Beurskens' lieflijkheid steevast een zogenaamde is.

Beurskens' fascinatie voor Hölderlin heeft, vanzelfsprekend zou ik bijna zeggen, te maken met de breuk (lees: grens) in diens leven en werk. Zijn beweegredenen brengt hij onder woorden in een bespreking van *Susette* van Erik Spinoy. Ongetwijfeld worden zij beiden geboeid door 'de frictie in Hölderlins leven, dat breukvlak waar iets zichtbaar lijkt te worden van de kern van de problematische verhouding tussen kunst en leven. Het gevoel daarbij ook dat Hölderlin niet zozeer gebroken heeft met zijn taal, als wel met de receptie van die taal door de buitenwereld, het gevoel dat Hölderlin, ten koste van elke sociale status, trouw gebleven is aan iemand of iets, dat hij de consequenties met lijf en ziel getrokken heeft. Het besef daardoor datkunst en leven uiteindelijk nooit vrijblijvend ten opzichte van elkaar kunnen bestaan, dat kunst in en met het leven een goddeloze en razende, maar daardoor noodzakelijke zoektocht is: "dass es gottlos ist und rasend, einen Weg zu suchen, der vor allem Anfall sicher wäre, un dass für den Tod kein Kraut gewachsen ist".'

Als de faustiaanse keuze is dat de consequenties getrokken moeten worden met lijf en ziel, dan geef ik vooralsnog Beurskens gelijk. Bovendien wat moet een dichter als hij breekt met de receptie van de taal door de buitenwereld? Opnieuw: zwijgen? Walser, Hölderlin, Pavese, Celan...

Charmeren

Versieren betekentvooral 'opsieren', 'mooier maken', 'van decoratie voorzien' en in die betekenis interpreteert Lucas Hüsgen het woord steevast als het om het werk van Beurskens gaat. De andere betekenis, 'verleiden' vergeet hij daarbij vaak. Op die manier is het onmogelijk de gedichten van Huub Beurskens te lezen, omdat men zich dan onherroepelijk gaat blindstaren op het decoratieve, dat er ook wel degelijk is. Het gaat Beurskens er om 'de dood te verleiden iets van zijn dodelijkheid aan het leven prijs te geven.'*Iets* en niet totaal. Walser, Hölderlin, Pavese, Celan, Amé-ry...

Charmeren betekent natuurlijk hetzelfde als versieren, maar heeft er minstens nog een betekenis bij, althans in het werk van Beurskens, sinds hij zijn lange gedicht *Charme* schreef en via de quantum-mechanica hetbegrip binnenhaalde als poëtisch chiffre. Aldus staat charme voor beweging en het werkwoord voor in beweging zetten en houden, de beweging die Hüsgen hem wil ontzeggen.

Zelfs als je Beurskens zijn impressionisme, zijn schijnbare luchtigheid, zijn soms gespeelde naïveteit, zijn woordspel en/of zijn quasi-onbekommerdheid kwalijk neemt, dan blijft staan wat hij zelf wel eens over Pierre Kemp geschreven heeft, namelijk dat dit alles soms tot inzichten en perspectieven leidt die met doodernstig getob van

iemands levensdagen niet te bemachtigen zijn. Wat mij in de poëzie van Huub Beurskens charmeert, is dat hij de blijvende angsten en een eventueel gebrek aan moed de ruimte geeft zonder deze te verbloemen. Als ik dat laatste woord tenminste nog gebruiken mag.

Juiste weg

In *De schat van Scharlaken Rackham* bereikt professor Zonnebloem precies wat hij wil en daar profiteren ook Kuifje en kapitein Haddock van, maar of ik Zonnebloem deweg zou vragen? In *Cokes in voorraadver*-schijnt de professor op rolschaatsen aan het ontbijt en als hij door Kuifje van een valpartij gered is, zegt hij: 'Beken maar dat je het gek vindt mij zo aan te zien komen! Ja... ja... vreemd hè? Wel, ik kan jullie op het ogenblik nog niets verklappen, binnenkort zul je het begrijpen!' Waarna hij alsnog op zijn gezicht lazert. Beurskens eindigt zijn essay over verstrooidheid met een joodse parabel die de weg wijst:

> Er was eens een man die door het bos doolde, dagenlang, en die niet de juiste weg kon vinden. Toen

ontmoette hij een andere man, en de verdwaalde was heel erg blij omdat hij ervan uitging dat de ander hem de goede weg kon wijzen. En hij sprak: 'Broeder, ik weet het niet, want ook ik dool al dagen rond. Ik kan je slechts één raad geven: neem niet de weg die ik gegaan ben, want dat is de verkeerde.'

Literatuur

Huub Beurskens, *Vergat het meisje haar badtas maar*. Amsterdam, Meulenhoff, 1 9 80; Gedichten; *Schrijver zonder stoel*. Amsterdam, Meulenhoff, 1982 (essays); *Sensibilimente*. Amsterdam, Meulenhoff, 1991 (verhalen); *Buitenwegen, excursies metgedichten en vergezichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1992; *Wanneer de dood het leven laat, dichten als verleidingskunst*. Landgraaf, uitgeverij Herik, 1 992; *Leila*. Amsterdam, Meulenhoff, 1 993; *Aangod en de afmens*. Amsterdam, Meulenhoff, 1994 (gedichten); *De blik op oneindig*. Landgraaf, uitgeverij Herik, 1 995-96; *Iets zo eenvoudigs*. Amsterdam, Meulenhoff, 1 995 (gedichten); *Circus Fernando en andere essays*. Amsterdam, Meulenhoff, 1 995 (essays).
Huub Beurskens, 'Crêpe Susette all' arrabiata', aantekeningen bij een dichtbundel van Erik Spinoy. In: *De Gids*, februari 1 995, nr. 2.
Ron Elshout, 'Ik is steeds een ander, een excursie door werk van Huub Beurskens'. In: *Bzzlletin*, maart 1994, nr. 214.
Hergé, *Cokes in voorraad*. Casterman, 1958; *De juwelen van Bianca Castafiore*. Casterman, 1963.
Friedrich Hölderlin, *Gedichten. Vertaald ingeleid en toegelicht door Ad den Besten*. Baarn, De Prom, 1988.
Lucas Hüsgen, *Nevels orgel*. Amsterdam, Querido, 1993 (gedicht).
Lucas Hüsgen, 'Liegen als een huiskat'. In *Parmentier, de marges (van de poëzie)*. 1996 (irg. 7), nr. 1.
J. Ritzerfeld, *De Poolse vlecht*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982.
Erik Spinoy, *Susette*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1 990.

J. Heymans
Ontsnappingskunst (2)
In gesprek met Huub Beurskens

Terug naar de poëzie. Is de stap van het gedicht Charme *naar de bundel* Hollandse wei *niet buitengewoon groot?* Ja, maar het is heel verklaarbaar dat die breukzo groot lijkt. Tussen beide uitgaven heb ik namelijk nog een gedichtenbundel geschreven die de buitenwereld nooit heeft gezien. Na de verschijning van *Charme* was ik, door de reacties erop, behoorlijk aangeslagen. Ik had naar mijn gevoel iets gemaakt wat, zeker toen-tertij d, in de Nederlandse literatuur niet vaak was aangedurfd, maar het werd in een vloek en een zucht van tafel geveegd. Daardoor raakte ik gedeprimeerd. Toen heb ik me, naar het voorbeeld van mijn schilderkunst, voorgenomen om een tijdje niemand te laten zien wat ik aan het doen was. Ik dacht: ik ga niet meer naar een stad als Venetië, maar ik blijf thuis en ga me bezighouden met de dingen om mij heen. Dat heeftin de gedichtenbundel *Huisraad* (1988) geresulteerd die ik op eigen kosten heb laten drukken en vervolgens à *titre personel* heb verspreid. Geen enkele criticus heeft de bundel *Huisraad* onder ogen gehad. De gedichten gaan over alledaagse onderwerpen zoals ‘Het raam’, ‘De televisie’, ‘De krant’ en ook ‘De kurkentrekker’: ‘O thyrsische spiraal, bij elke slag waarmee je daalt, windt / uit mijn pols zich iets en in de schouder vormt hetblad,// weldra daaronder ook het bloed dat, in plaats van dat het zich / spoedt als de mensen door een stad, in trossen hangt en droomt, // niet van watwasofkomen gaat, maarwathet dromend is. / Slechts wij torsen een hoofd, ons sisyfus-gewicht -Kom, / / blauwe hellingen, maak het als jullie zonnen: licht!’ Als je de gedichten in *Huisraad* leest, dan is de stap tussen *Charme* en *Hollandse wei* veel minder groot dan hij op het eerste gezicht lijkt.

Ik kan me voorstellen dathet schrijven van een gedicht als ‘*Hollandse wei*’, *na al die Benn-achtige poëzie, geweldig bevrijdend werkte.*

Ik zie ‘Hollandse wei’ nog steeds als een van de meest barokke en tegelijkertijd gecomprimeerde gedichten van de gehele bundel. Dat gedicht is op verzoek van de redactie van De Gids in 1989 geschreven, honderd jaar nadat de *Mei* van Herman Gorter was gepubliceerd. In ‘Hollandse wei’ heb ik een citaat uit dat lange gedicht van Gorter naar mijn hand gezet. Hij heeft het over: ‘roodgelipte schelpen, van het strand / De bloemen, witte en gele als room en rood’ / Als kindernagels en gestreepte, lood- / Blauw als een avondlucht bij windgetij’. In die tijd vonden ze een loodblauwe lucht kennelijk heel mooi. Als je tegenwoordig lood met lucht combineert, krijg je iets heel verstikkends. Wij kunnen niet meer zo naar de natuur kijken. De impressionisten zijn misschien de laatsten geweest die de natuur nog in haar ware glorie hebben gezien. Op de schilderijen van Sisley en Monet verschijnen al de eerste schoorsteenpijpen, nog mooi in een compositie, maar als je die dingen nu zou schilderen, doe je er hoe dan ook een uitspraak mee over ecologie. Daarom heb ik dat citaat van Gorter verkracht tot: ‘Loodblauw kucht bij windtij de dag’. Wat bij Gorter nog mooi was, heeft bij mij iets asmatisch en bedreigends gekregen.

In ‘Hollandse wei’ heb ik me willen bevrijden van het voorafgaande, het Benn-achtige, maar tegelijkertijd heb ik mezelf een keurslijf willen opleggen. Daarom ben ik de lettergrepen gaan tellen. Alle gedichten in *Hollandse wei* hebben een strak

schema, al heb ik dat met die barokke overvloed willen camoufleren. Het is een gevoelskwestie. Vergelijk deze dichter met een hordenloper die een bepaald pasritme in zijn lijf probeert te krijgen. Als zijnde vanzelfsprekend.

Wildwoekeringen

Op de laatste bladzijde van Charme *wordt het hoofdpersonage door een engel uit het gedicht ontvoerd. Dit vormt de inleiding tot het verhaal over de engel* '*Badhok*' *in de gelijknamige bundel. De bundel* Hollandse wei *besluit met het impressionistische gedicht* '*Magnoliaboompje*'.

Dat is enerzijds een verzet tegen de voorafgaande, barokke zwaarmoedigheid en anderzijds een opmaat voor de impressionistische speelsheid van de bundel Klein blauw aapje. *Ook de bundel* Aangod en de afmens *eindigt met een gedicht dat niet bij het voorafgaande past: 'Eigennijd'. Waar vormt dit een opmaat voor?*

Zo'n merkwaardige voorbode dwingt me om verder te gaan, maar waarmee? In het geval van 'Eigennijd': de roman *Wilde boomgaard*. Die gaat over de pogingen om allerlei rottingsprocessen injezelf te snel af te zijn. Daarom wordt de verteller in *Wilde boomgaard* alvast twee-entachtig jaar. Gedurende bijna zeventig jaar bij ft hij dezelfde leeftijd houden. Een krankzinnige gedachte, uit angstvoor de onvermijdelijke aftakeling ontstaan. Die boomgaard is een metafoor voor het innerlijke leven waar je geen greep op hebt, - wild-woekeringen. Daar gaat het in het gedicht 'Eigennijd' ook om: 'Ik wou ik was mijn eigenste poliepen' en andere 'pretjes van binnen'. Al die woekeringen zoals fijt, wolf en vliegende tering vormen ook een tuin die daarbinnen begint te groeien. In *Wilde boomgaard* gaat die tuin een eigen leven leiden. Een paradijselijk toevluchtsoord dat bijna iets infernaals dreigt te worden.

In Wilde boomgaard *komt een gedicht voor dat u citeert in de* '*Verantwoording en opmerkingen*' *van* Bange natuur. In *zekere zin heeft u het dus toch in uw verzamelbundel opgenomen. Waarom?*

Het gedicht, 'Oplosbare vis' getiteld, was ook al eens in De Gids gepubliceerd, ergens halverwege de jaren tachtig, maar het heeft nooit een plaats kunnen vinden in een van mijn poëziebundels. Het paste niet in een of andere reeks. Op een gegeven moment kwam ik in *Wilde boomgaard* op dezelfde thematiek uit: een oud mannetje hoopt dat hij weer kinderachtig mag doen, doordat hij seniel wordt gevonden. Als je oud en seniel bent, heb je niet meer de flexibiliteit van een kind om visjes te vangen. Toch wil die man naar de sloot om zo'n visje te vangen, terwijl hij niet eens een hengel in de beek kan werpen. Hij doet z'n uiterste best, maar het mislukt steeds. Hij bibbert. Dat is een tragische confrontatie tussen de jeugd en het seniel willen worden. Toen kwam het gedicht dat ik destij ds in een kinderachtige toon en beeldspraak heb geschreven, goed van pas. Een gedicht vol kinderfantasieën:

> Ach, dat ik visje was. Een sloot lijkt wel heelgroot
> als je visje bent maar je kunt er alleen naar buiten
> zien als je naar boven kijkt. Ik ving me dus liever
> om rond te zwemmen in het glaasje aan het raam.
>
> 's Nachts waren de gordijnen dicht. Ik
> moest er niet aan denken hoe ik temidden
> van het duistere land in het water zou staan
> onder mijn dekens om over het hoofd te slaan.
>
> 's Morgens stond ik op en lag op de bodem dood.
> Zo eenvoudig deed ik dat. Ik begroef me
> in de tuin, in een heel klein gat. Toen ik er
> naderhand naar zocht vond ik niets terug,
>
> ik maakte slechts mijn vinnen vochtig zwart,
> mijn handen vanzelfsprekend, het wordt tijd
> dat ik ze was: omdat ik venzo oplosbaar ben
> ben ik nog geen vis. Of vind je wel? Ruik 's.

In uw latere gedichtenbundels beoefent u met enige regel-maat hetgenre van het prozagedicht. Heeftu, omgekeerd, ookprozagedichten ondergebracht in uw romans?

Bij mijn weten niet, maar ik ga het ongetwijfeld in een volgende roman doen. Ik zie mijn prozagedichten nog steeds niet als stukken uit een groter geheel. Als je, zoals ik, aan de vorm wilt ontsnappen, blijf je eigenlijk steeds in tegenspraak met jezelf. Daarvoor heb je namelijk een heel specifieke vormgeving nodig. Tegelijkertijd moet een tekst voor mij een eenheid blijven. Als ik hier begin en daar eindig, dan heb ik niet het gevoel dat het een fragment is, terwijl het natuurlijk deel uitmaakt van iets groters dat je niet kunt vangen. Er komen al in *Slapende hazen een* paar teksten voor die alleen maar drijven op de lyrische stemming die ze proberen te evoceren, zoals ‘Een paarden-hoofdstel’ of ‘Bonaire’.

In *Het lam*, de roman die op *Suikerpruimen* volgt, verwijs ik naar sommige verhalen in *Slapende hazen* en de gedichtenreeks ‘Het graf van Dubois’ in *Het vertrek* terug, maar ik maak mijzelf als schrijver ook belachelijk. In het zevende hoofdstuk zegt de ik-figuur bijvoorbeeld tegen zijn kompaan en jongere alter ego

Caspar Wittel: ‘Poe, poe... Het is maar goed dat dichterlijk bezielde types zich over het algemeen beperken tot het door hen superieur gewaande literaire genre van de poëzie en zich niet tot de romankunst verwaardigen’. En dan volgt er een geweldig gezwollen citaat van die jongeman over zijn natuurbeleving. Dat het *overdone* raakt, is in mijn poëzie en proza natuurlijk ook steeds het gevaar.

Behalve prozagedichten heejt u in uw bundels volgend op Hollandse wei *ook steeds een lang gedicht gepubliceerd:* ‘*De Snelle Sprong*’ *in* Klein blauw aapje, ‘*Bij een graf in Casarsa*’ in Aangod en de afmens, ‘*Iets zo eenvoudigs*’ *in de gelijknamige bundel en* “*O'-een kleine rapsodie*” in Bange natuur. *Is* ‘*Iets zo eenvoudigs*’ *een inleiding op de bundel of een samenvatting daarvan?*

Allebei. Je ziet een aantal elementen, zoals die klaprozen, verderop in de bundel verstrooid worden. Het is een soort opmaat voor een aantal gedichten, maar het bevat ook de zaadjes voor de andere gedichten die er weer als planten uit ontkiemen. Over het algemeen ontstaan mijn gedichtenbundels vrij chronologisch. Ik heb meestal wel een vaag idee waar iets moet komen te staan, - ik kan het alleen nog niet benoemen. In die zin is een gedichtenbundel een compositie waaraan ik werk.

‘O'-*een kleine rapsodie*’, *het lange, dialogische gedicht dat onmiddellijk op het titelgedicht van de bundel* Bange natuur *volgt is een reis door de tijd van het oude Griekenland naar het moderne Westen. Dit complexe gedicht van dioscurxstische allure dat veel van uw literaire motieven bevat, eindigt als een meerstemmig prozagedicht. Hoe is het ontstaan?*

De dialoogvorm is een steeds belangrijkere rol in mijn poëzie gaan spelen, - en dan vooral op een lyrische wijze, zoals in ‘“O” -een kleine rapsodie’. De rapsoden trokken in het oude Griekenland rond. Voor geld reciteerden zij gedichten, waartussen ze dan iets van zichzelf breiden. Dat klinkt ook in mijn rapsodie door: het aan elkaar stikken van liederen. ‘“O” - een kleine rapsodie’ bestaat uit zeven gedichten. Daardoorheen speelt een stem die vooraf en naderhand commentaar op die gedichten levert. Deze rapsode vertelt dus iets over iemand anders, de dichter van ‘O’. Daar zie je voor de zoveelste keer de splitsing van het personage in twee verschillende schrijvers, zoals ook in *Het lam* gebeurt. In ‘“O” - een kleine rapsodie’ zijn twee soorten dichters met elkaar in dialoog. En eigenlijk was mijn dichterlijke samenspraak met Vroman in de bundel *Iets zo eenvoudigs* daar ook al een voorbeeld van.

Bij mijn rapsodie ben ik gewoon begonnen met het eerste gedicht. De superdichter Orpheus zong dat de natuur naar hem kwam luisteren, maar ik wil juist naar de natuur kunnen luisteren. Daarom ben ik gedwongen om te zingen. Ik streef naar een gedeeltelijk samengaan of opgaan in de natuur, maar ja... die natuur heeft het niet zo op de mens. In het eerste gedicht geef ik bijna een persiflage op de hedendaagse dichter. Daarin krijgen allerlei dingen in de natuur plotseling oog voor hem. En hij kan er niets mee. Op het moment dat hij iets met de natuur wil doen, vlucht ze weg. Hij is niet in staat tot het orphische. Op dit eerste gedicht heb ik vervolgens een commentaar geschreven en zo is die tweede stem als vanzelf in het geheel gekomen. Zodoende is het een soort beurtzang geworden, waarin de commentator overigens ook gaandeweg zijn soevereiniteit moet opgeven.

Uiteindelijk zijn we, vertrokken bij een Benn-achtig hermetisme, terecht gekomen bij een uiterst speelse variant van het neo-impressionisme. Mag ik u een neo-impressionist noemen?

Ik ben vereerd. Maar mag ik me nu dan ook gelijk excuseren? Ik vertrek weldra naar de Japanse zeventiende eeuw en ik moet nog pakken.

J. Heymans (1954) is redocteur van BULLETIN.

Poste restante
Ron Elshout

Kristallen. Metaforen.

> Eerst als alles is gerangschikt
> en alle dingen hebben plaatsgevonden,
>
> treedt wanorde aan het licht.
>
> Hans Faverey [uit: *Verzamelde gedichten*]

Hét boek is natuurlijk *Verzamelde gedichten*, altijd opnieuw omzichtig benaderd, er in gelezen, gebladerd, er over gepeinsd en daarbij bijna altijd de ervaring dat die poëzie iets met mijn bestaan doet. Faverey dacht tijdens het schrijven niet aan een lezer, maar in *...die zo rijk zijn aan zichzelf...* - de bundel over Favery die onlangs verscheen - zijn onder meer 'aantekeningen voor het interview met T. van Deel' opgenomen. Eén van die aantekeningen luidt: 'Voor wie? Houdt me niet bezig. Voor mezelf, een paar mensen die het kennelijk interesseert. Maar op een onbewoond eiland zonder publiek, zou ik het ook doen.' Maar toch... 'Alles wat mij vertrouwd is, // kan vreselijk stuk. Door te weinig / stuk te zijn, ontloop ik de kans / om dit in sierlijke regels //te moeten ontkennen'. Blijkbaar voor Hans Faverey een waarheid, en voor mijzelf niet minder. En in een brieffragment aan Lela Zeckovic lezen we: '(..) And the second perhaps more important thing is: where can I find absolute truth, pureness. And how can I approach this. [...] What is life, how we can show it, directly or indirectly. Perhaps you laugh that I am so naiv to believe that I can find this, but to go to it, this is beautiful. It keeps me moving, I shall not be an old, black water where even fishes don't want to live, and no plants grow. Even if God would say: "Dear Hans, be quiet, here is 1 kilo truth, sit down and eat it", I should not accept it. God can go to heil with his truth, because it is His truth, I must find it myself. (..)' Onmiddellijk schiet me Faverey zelf te binnen: 'Wat moet een brief zoals / deze hierniethebben doorstaan / om zo dicht te kunnen naderen // tot zijn voltooiing.' Hoewel de brief stamt uit 1955 'herken' ik dit als een betere beschrijving van wat me overkomt bij het lezen van zijn gedichten dan ik zelf kan leveren. Hiermee bedoel ik niet dat *Verzamelde gedichten* zes ons waarheid behelst, maar zes ons van de schoonheid van het zoeken naar die waarheid.

Wie geïnteresseerd is in de 'stilstand' en de 'verdwijningen' in Favereys werk, moet ook en vooral - op zoek naar Waarheid en Schoonheid, de voltooiing zo lang mogelijk uitstellend - de bewegingen zien die er aan voorafgaan. En daarbij is iedereen natuurlijk op zoek naar zijn eigen waarheid. Hoe kan het ook anders? Die waarheden zullen niet altijd dezelfde zijn. Hoe kan het ook anders? Maar wat doen die waarheden met het oeuvre van Faverey? 'Alles wat mij vertrouwd is, // kan vreselijk stuk'.

Napraatpapegaaien vertonen de neiging gedichten van Hans Faverey dood te slaan met het predicaat 'autonoom'. Steevast duikt dan de formulering op 'dat die gedichten niet refereren aan iets in de werkelijkheid en naar niets anders verwijzen dan zichzelf'. Als het prachtig verzorgde *...die zo rijk zijn aan zichzelf...* al zin heeft, dan is het in ieder geval dat dit standpunt door dit boek in beweging gezet wordt. Hét voorbeeld om dat te verduidelijken is 'de metafoor'. 'Als elke woord voor alles kan staan, kan

het woord *schorpioen* voor het begrip “communicatie” staan en het woord *steen* voor het begrip “woord”. Een symbolische of metaforische lezing is dan niet nodig. Zodra je een woord gaat duiden door het te laten verwijzen naar iets anders dan zichzelf, creëer je een “foutenuitbarsting” zoals de dichter metaforen noemt,’ staat ergens in de bundel te lezen. De schrijver van deze regels verwijst naar Favereys dichtregel ‘Metaforen. Foutenuitbarstingen.’ en gaat voorbij aan de vraag of daar staat ‘metaforen *zijn* foutenuitbarstingen’. Ik wil niet beweren dat die uitleg per definitie onzin is, maar de kracht van Favereys poëzie bestaat er mijns inziens nu juist in dat er niet staat

'zijn', maar een punt. Misschien moet je wel lezen: 'metaforen en foutenuitbarstingen'. 'Of' kan ook nog wel. Wat ik wil zeggen is dit: Favereys gedichten, althans de interpretatie ervan, is nauwelijks vast te leggen. Probeer maar eens vast te stellen waar 'dit' naar verwijst in het citaat hierboven en de betekenis van de zin komt onmiddellijk in beweging.

Martin Reints vergelijkt in zijn bijdrage het werk van Wallace Stevens en Faverey en komt tot de stelling: Voor Stevens zijn het gebruik van metaforen en het schrijven van poëzie één, het dichtwerk van Faverey bestaat juist uit het vermijden van metaforen. Dezelfde Arjen Mulder echter van wie ik zojuist nog de opvatting citeerde dat een symbolische of metaforische lezing niet nodig was, leest Favereys gedicht

> Terwijl het overdrijft
> zoals vroeger een zeppelin
> of een losgeraakte
>
> versperringsballon,
> moet ik eerst niezen,
>
> voor ik afstand doe
> van al die kristallen
> die ik even ver-
> bitterd lief heb
> als mijzelf.

als de beschrijving van de psychische ervaring na het opsnuiven van cocaïne, de reactie daarop en er afstand van nemen. Een metaforische lezing toch? Het aardige van het boek is dat de eindredactie in voetnoten de kruisverbanden tussen de artikelen aangeeft en dat we op deze bladzijde rechtstreeks doorverwezen worden naar het artikel van Wiel Küsters die de kristallen uit *Het ontbrokene* verbindt met 'de symbolistische traditie waarin Faverey werkte' en ze achtereenvolgens als de gedichten zelf en als 'ruimte-innemende processen in medische zin; aan abnormale, dodelijke groei en woekering van cellen' interpreteert. Dit alles is wat de bundel waardevol maakt: de confrontatie van de verschillende visies. In de loop der tijd 'liepen Favereys gedichten vol met inhoud' lezen we ergens en precies die inhoud maakt natuurlijk dat er steeds meer visies mogelijk zijn. Het zou Faverey waarschijnlijk om het even zijn wie er welke betekenis aan toekende: 'Iedereen mag zelf uitzoeken wat hij er in ziet/projecteert&c,' noteerde hij.

Deze bundel maakt in ieder geval ook duidelijk dat het een misvatting is te denken dat het werk van een als 'autonoom' geafficheerde dichter als het ware zo aan het leven onttrokken is dat het er los van staat. Rein Bloem zegt in dit verband: 'in tegenstelling tot wat men (de kritiek) vaak heeft gesteld, is het autobiografische gehalte van Favereys door hemzelf misleidend genoemde "onthechtingsoefeningen", zeer groot. Er is bijna niets dingmatigs of taligs dat hij niet bij voorbaat heeft gezien.' In de afdeling 'Uit de nalatenschap' zijn, behalve aantekeningen voor interviews met Willem van Toorn en T. van Deel, enkele brieffragmenten opgenomen die het bovenstaande op prachtige, mij ontroerende manieren illustreren. Faverey vond *Madame Bovary* een rotboek, omdat 'niemand - en vooral Emma niet - al is het maar de geringste kans krijgt,' schrijfthij in eenbrief aan Gerrit en Paula Kouwenaar; de brief bevat ook passages bevat over het eiland Sipan, Favereys geliefde ijsvogel en

waarin zinnen staan als: 'Hoewel ik het zelf ben, draai ik op alles uit' en 'Ook schoonheid is nauwelijks te verwerken.' Kiemcellen voor gedichten, die de wisselwerking tussen leven en werk laten zien en, misschien is dat wel de grootste verworvenheid van dit boek, bestand blijken tegen welke interpretatie of opvatting dan ook.

Ik heb bij de bespreking van *Verzamelde gedichten* (in Ons Erfdeel, 1993, nr.4) gepleit voor publicatie van eerdere (klad)versies van gedichten; wanneer de Historische Uitgeverij meer plannen met Faverey heeft: ik zou een boek met veel meer van dat soort brieven, kladschriften en aanzetten gretig lezen.

Hans Groenewegen (redactie), *...die zo rijk zijn aan zichzelf... Over Hans Faverey*. Groningen, 1997, Historische Uitgeverij.

Boekmakersprofiel
Joris van Groningen

Imaginaire landschappen van de taal

Eind augustus overleed op achtenzeventigjarige leeftijd de Franse schrijver Robert Pinget. Hij liet een oeuvre na dat ruim dertig romans, verhalenbundels, toneelstukken en hoorspelen omvat. Uitgeverij Ijzer publiceerde van Pinget *Iemand* (1995) en *De verlossing* (1996). Begin oktober komt daar de roman *Vrij-buitersgraal* bij, eveneens vertaald door Jan Rijnsburger. *Vrijbuitersgraal* verscheen oorspronkelijk in 1957 en geeft een beeld van Pingets beginperiode waarin hij zich onder invloed van Henri Michaux onmiskenbaar door het surrealisme liet inspireren.

Het verhaal beschrijft de imaginaire reis van een heer en zijn bediende die met paard en wagen door wonderbaarlijke landschappen trekken en daarmee het domein van de verbeelding en onderbewuste betreden. Ze ontdekken pratende planten met menselijke gezichten, bezoeken schitterende paleizen en tempels waar ze sultans en tovenaars ontmoeten, maar ook meer herkenbare figuren tegenkomen, zoals bijvoorbeeld meneer Songe -het *alter ego* van Pinget dat hij in meer romans laat optreden en aan wie hij zelfs een heel boek heeft gewijd.

Weliswaar ontbreekt het de reizigers in *Vrijbuiters-graai* aan een specifiek reisdoel, juist het boekstaven van de tocht geeft het een zin - het relaas van de heer is erop gericht een perspectief te openen op een onbekende ervaringswereld die uitsluitend in de taal besloten ligt. In latere boeken zal Pinget zich in toenemende mate richten op de taal zelf als uitdrukkingsmiddelvan het onderbewuste -meer dan door bizarre gebeurtenissen te beschrijven.

In *De verlossing* bijvoorbeeld laat hij voortdurend en vrijwel ongemerkt het perspectief verschuiven, waardoor de lezer de greep op de beschreven gebeurtenissen volledig kwijtraakt. Het verhaal vormt een aaneenschakeling van roddels in een dorpsgemeenschap over de verdwijning van een kleuter, tien jaar eerder. Alle inwoners spreken elkaar tegen, halen gebeurtenissen door elkaar en geven anderen de schuld. Wie precies aan het woord is, blijft onduidelijk. Allemaal verschuilen zij zich achter het anonieme ik. Het lijkt om meerdere stemmen te gaan, maar het zou evengoed dezelfde spreker kunnen zijn. Aldus is de taal zelfde hoofdpersoon van het verhaal geworden, de gebeurtenissen verschuiven naar de achtergrond. De moord op het jongetje is niet meer dan een aanleiding om te vertellen, zoals het zoekgeraakte papiertje in *Iemand* aanleiding is voor de verteller zich te verliezen in een eindeloze woordenstroom van bespiegelingen en herinneringen, afgewisseld metbeschrijvingen van zijn dagelijkse beslommeringen als pensionhouder. De reis die in *Vrijbuitersgraal* een ruimtelijke verplaatsing inhield, is in beide latere romans een zoektocht door de taal geworden. Wie ze alledrie leest, krijgt in relatief kort bestek een prachtig beeld van Pingets schrijverschap.

Robert Pinget, *Iemand* [1995], *De verlossing* (1996) en *Vrijbuitersgraal* (1997), uit het Frans vertaald door Jan Rijnsburger en gepubliceerd door uitgeverij Ijzer.

[Boorgaten - W. Broens]

[Nummer 250]

Voorwoord

Tweehonderdvijftig keer BZZLLETIN, dat moest gevierd, zo meende de redactie. Niet met slingers en knallende kurken, maar met een speciale editie, met zowel een feestelijk als een literair karakter.

De redactie liet ztch voor dit 250-ste nummer van BZZLLETIN inspireren door de befaamde *Illustrated* Classics-reeks: beroemde verhalen uit de wereldliteratuur, die onder de noemer 'Groei geestelijk, lees feestelijk' in de jaren vijftig en zestig tot strip werden bewerkt. Voor deze originele eerste Nederlandse *Classic* koos ieder redactielid een verhaal dat naar haar of zijn oordeel tot de reeks van beste verhalen uit de Nederlandse literatuur van de afgelopen vijfentwintig jaar kan worden gerekend. Tien tekentalenten werd gevraagd om deze verhalen in beeld te brengen.

Het resultaat ligt voor u: tien korte verhal en van Cherry Duyns, Oek de Jong, A.F.Th. van der Heijden, Frans Kellendonk, Nicolaas Matsier, K. Michel, Tonnus Oosterhoff, Thomas Rosenboom, Allard Schröder en P.F. Thomése, verbeeld door Willem Broens, Winston Citroen, Guido van Driel, Mark Hendriks, Fred de Heij, Esther Polak, Roland Sips, Typex, Vlerk en Wasco. En met als extra een bijdrage van AtteJongstra die op de hem eigen onnavolgbare wijze de jubilaris voorzag van een proeve van felicitatie.

Atte Jongstra
Vijfentwintig jaar!
Liever een essay dan toespraken

De herfst zit goed in de lucht, met een eerste scheut winterse welriekendheid daarbij gegoten. Buiten is het donker, binnen licht. Ik zit aan mijn bureau in Harry Mulisch *Hoogste tijd* te bladeren en vind een weergaloze scène. De hoofdpersoon is een mislukte B-acteur (C-acteurs kunnen ook mislukken), die zich een voorstelling herinnert in de Noord-Oostpolder, vlak na de oorlog, toen de ontginning van de Zuiderzeebodem nog niet verderwas dan een vlakte van drek met een paar barakken voor modderwerkers. De B-acteur heeft een liefje in de polder, een pianiste als Heugafelt begroeid. Mulisch beschrijft een tochtje per motor - hij voorop, zij op de duozit - naar het eiland Schokland, een groene streep boven het slik verheven, waar de acteur, schuimend van goede zin in haar hoogpolige leden, zijn gashendel opendraait tot het niet verder kan.

Een prachtig boek, *Hoogste tijd*, denk ik. Vast een prachtig boek.

Even stoppen, ogen dicht. En inderdaad, ik zie opnieuw modder, motor, de Schoklandse enclave, een B-acteursgeslacht roerend in holtes die je niet ziet onder al dat haar, alles in één beeld, omlijst door een kader in Oostindische inkt.

Ik zucht en doe wat aan mijn droge keel.

Dan gaat de telefoon. Iemand noemt een naam die ik
vergeet en vraagt:

‘U bent toch schrijver?’

‘...’

‘Ja, ziet u... We hebben een jubilaris en we vroegen wat wil je als kado en zei hij niks en hebben wij gedacht dat een mooie toespraak... Nou is er op de zaak niemand die goed is met woorden en we dachten dus dat alsu... Begrijpt u?’

Wat voor zaak dat dan was.

Televisies. Nieuw, tweehands, reparaties deden ze ook.

‘Hij werkt hier al vijfentwintig jaar.’

‘Waar wilt u dat ik over praat?’

Dat had de chef opgeschreven. Het personeel had de koppen bijelkaar gestoken en ze hadden een lijstje van onderwerpen gemaakt.

‘U mag het natuurlijk zelf zeggen, maar het zou mooi zijn als het zou gaan over...’

Geluid dus, mooie films op televisie, nasynchronisatie op Duitsland waar de jubilaris de pest aan had, sneeuwende beeldschermen, over Telefunken (‘zijn favoriete merk meneer’) en natuurlijk moest ik spreken over wat het betekende al vijfentwintig jaar hetzelfde werk te doen.

Mijn honorarium viel hem mee, hij gaf me datum, tijd en plaats, en ik schreef mijn toespraak voor de jubilaris.

Een koude dag, iets later in de herfst. Ik reed een straat in die ik niet kende en stopte voor het opgegeven huis-nummer, een smal negentiende-eeuws pand met op de benedenverdieping een winkelraam, waarachter de televisietoestellen hoog opgestapeld. Met koude vingers maakte ik mijn fiets vast en stapte naar binnen.

Winkelbel, een dik bebrilde bediende in een stofjas die vanachter een gordijn verscheen en vroeg waarmee hij van dienst kon zijn.

'Ik kom de jubilaris toespreken,' zeg ik.

Hij keek me vreemd aan.

'Daar weet ik niks van, maar ik zal mijn chef even vragen meneer...'

'Och, onhandig van me,' zei de chef. 'Dat was de jubilaris zelf. Ik had hem vrijgegeven, maar hij wilde geen snipperdag, die trouwe ziel. Zo gaat dat al vijfentwintig jaar. U hebt er toch wel wat moois van gemaakt hoop ik?'

Vijf minuten later zaten we in een buurthuis, een stukje verderop in de straat. Een bleekogige werker met peenhaar schonkjenevertjes voor drie op barkrukken gezeten ouden van dagen, die me werden voorgesteld

als moeder en buren van de jubilaris. Aarzelend schuifelden vijf mannen binnen die ik wel voor televisiemannen moest houden. De mikrofoon stond al klaar.

‘Beste mensen, welkom en welkom,’ zei de chef. ‘Ja, blij dat jij er ook bent, Jan. We hebben iemand bereid gevonden een toespraak te houden om je te bedanken voor je trouwe dienst. Nooit één keer ben je te laat gekomen. Vijfentwintig jaar, ik wil maar zeggen. Dus als ik de spreker het woord mag geven...’

Na het ‘Dames en heren’ wachtte ik even. Ik had hoop dat de barwerker de muziek af zou zetten, maar Aznavours zoete klanken dropen nog langs de paarsge-schilderde wanden.

De chef begreep het.

‘Mag de cassette even uit, Peterjan?’

Stilte. Acht mensen in gelaten afwachting, Jan zenuwachtig vooraan.

‘Beste jubilaris,’ ging ik verder. ‘Mensen die verstand hebben van televisiereparatie en -verkoop zouden kunnen uitrekenen hoeveel televisies je hebt gerepareerd en verkocht. Ik kan alleen maar zeggen: vijfentwintig is niet niks. Wat kun je al niet in vijfentwintigjaar doen? Laten we teruggaan in de tijd en kijken hoe ver andere mensen waren toen ze vijfentwintig jaar bestonden. John F. Kennedy ging bij de marine, Friedrich Engels schreef zijn prachtige boek over de toestand van de werkende klasse in Engeland, Ari Onassis kocht zes vrachtschepen, de componist Händel emigreerde ging in Londen wonen. Kafka studeerde af in de rechten, Charlie Chaplin maakte zijn eerste succesvolle film, Lindbergh vloog over de oceaan, Jean-Claude Killy won drie gouden medailles bij de Olympische Spelen.’

‘Allemachtig,’ zuchtte de jubilaris, terwijl hij de borrelglazen van zijn bril met een zakdoek schoonwreef. ‘En dat op hun vijfentwintigste. Ik ben vijftig en zit nog steeds in de televisies.’

De chef en de anderen hadden zich op sluipvoeten naar de bar begeven, en zaten achter een vol glas, terwijl Peterjan glazen stond af te drogen.

‘Wat mij brengt op beeld,’ zei ik. ‘Er zijn luide werkers en er zijn stille werkers.’

‘Dat lijkt meer op geluid...’ bromde de jubilaris.

‘Nou moet je meneer niet steeds onderbreken Jan,’ riep de chef aan de bar. ‘We hebben er heel wat voor betaald om hem hier te krijgen.’

Niet erg aanmoedigend. De jubilaris haalde zijn schouders op.

‘En een van die stille werkers willen vandaag eens in beeld brengen. Geen man die we ooit op de televisie zien.’

‘Nee allicht,’ zei de jubilaris. ‘Ik zit er meestal naast, of achter.’

Stroef publiek, dacht ik. Misschien helpt het noemen van zijn favoriete merk.

‘En u werkt het liefst aan een Telefunken, is het niet?’

Uitgestreken zijn reactie.

‘Die zijn het beste, ja...’

Zenuwachtig liet ik mijn oog over de rest van de eerste bladzijde gaan. Darryl F. Zanuck had op zijn vijfen-wintigste besloten dat er naast liedjes gesproken dialogen

in een film moesten komen en het einde van de stomme film ingeluid, Errol Flynn had zijn eerste theateroptreden, Marcel Duchamp...

Verkeerde tekst, verkeerd publiek.

‘Weet u wat het is,’ zei de jubilaris. ‘Eigenlijk hou ik niet van televisie. Ik lees liever een boek.’

‘Gek he,’ schreeuwde zijn moeder aan de bar. ‘Van ons heeft hij het niet!’

‘Jezus, had dat gezegd man!’ zegt de chef. ‘We hadden je toch een mooi boek kunnen geven, in plaats van...’

Ik doe nog een poging.

‘Wat ik zeggen wou...’

Wat wou ik eigenlijk zeggen?

‘Laat maar.’

Met deze woorden liep de jubilaris naar de bar. Ikverliet de mikrofoon en bestelde een glas jenever bij Peterjan.

‘Ik vind het heel aardig zo'n toespraak chef,’ zei Jan.

‘Laat toch maar zitten. Morgen zou ik trouwens graag vrij hebben. Ik ben aan een prachtig boek bezig. *Hoogste tijd* van Harry Mulisch. Kan ik dat uitlezen.’

Ik keek dejubilaris verbijsterd aan. Een lachje opjans gezicht.

‘Dat had u niet gedacht zeker?’

‘Nee,’ zeg ik. ‘Dat had ik niet gedacht.’

De chef stond op, gaf Jan een hand, zei dat hij het zich anders had voorgesteld, maar toch bedankt en gefeliciteerd, waarop Jan zei dat hij de tijd niet in beweging had gehouden, dat ging vanzelf, en als je de dingen liet begaan er ongemerkt heel wat jaren konden verstrijken.

'Bedankt kerel,' zei de chef, nog steeds Jans hand schuddend. 'Hartstikke bedankt. Ik zie je morgenvroeg weer.'

'Nee,' zei Jan. 'Morgen heb ik immers vrij.'

De aftocht was algemeen. Eerst de chef, gevolgd door zijn personeel, toen de buren, het laatstejans moeder, die zich bij de deur ondraaide en opnieuw keihard riep:

'Zes uur staat het eten op tafel.'

'Ik ben nooit te laat, moeder.'

'Dus u leest...' begon ik.

'Mulischja,' zeijan. 'Aan de Hemel ben ik nog niet toe, maar ik heb hem hoog zitten.'

'Ik schaam me een beetje. Met toespraken heb ik anders...'

'Gek misschien,' onderbrak de jubilaris, die me niet leek te hebben gehoord. 'Nou repareer ik al vijfentwintigjaar televisies. Weet u wat het is met die oude toestellen? Daar komt vaak een piep in. Eerst helpt een klap op de bovenkant, maar dan komen de mensen toch altijd bij ons. Is best iets aan te doen, weerstandskwestie, en je doet wat de klant wil, maar voor mij: ik kijk liever zonder geluid. Mijn moeder is doof, die hoort sowieso niks, dus wij kijken alleen maar. Had u het niet over Daryll Zanuck?'

Ik knik.

'Had voor mij niet gehoeven,' zegt Jan. 'Beeld is genoeg. U weet toch wat het bijzondere aan televisie is?'

'...'

'dat je ver kunt zien. Verrefcijk, weet u wel?'

Tot mijn verbazing zei de jubilaris graag nog iets met mij te drinken. We moesten er een heel stuk voor fietsen, want de jubilaris stond erop naar zijn stamkroeg te gaan, een literair café dat 'Hemelse modder' heette. 'Vreselijk vind u niet?' zei hij onderweg. 'Buurtwerkers moet je altijd uit je buurt houden. Peterjan is een beste vent hoor, daar gaat het niet om. Maar die ogen... Gla-zig, meneer! Alsof ie naar de televisie zit te kijken terwijl er helemaal geen buis in de buurt is. Leest vast nooit een boek, wat u?'

'Dat weet je nooit...' zeg ik aarzelend.

'O, ik zie het meteen. Het is dat mijn baas...

'Beste ventje baas...'

'Leer mij mijn baas kennen,' zei Jan. 'Ik werk al vijfentwintigjaar voor hem. Maar om nou te zeggen dat hij gevoel heeft voor televisie...'

'...'

'Weet U waar hij het liefst naar kijkt? De *Playbacks*how...'

'Henny Huisman, ook een beste vent...'

'Ja,' zegtjan. 'Ze lijken op elkaar. Jankers zijn het. Tranen bij het minste of geringste.'

'...'

'*Tegenplayback* heb ik niks hoor meneer... Maar ik hou niet van geluid, en daar ben ik blij om, want anders zette ik het aan, terwijl ik er dus een hekel aan heb.'

'Even snuiven,' zeijan toen we eenmaal aan een tafeltje zaten.

'Snuiven?'

'Cultuur als u begrijpt wat ik bedoel meneer.'

Even was het stil, tot de jubilaris opnieuw snoof. Daarop boog hij zich naar mij over.

'U bent schrijver begrijp ik...'

'Zo is het.'

'Mooi, dan wil ik uiets voorleggen. Geluid en geschrift gaat niet samen, wat dunkt u?'

'Ik draag anders graag voor.'

'Dat heb ik gemerkt,' zei Jan, terwijl hij zijn zakdoek tevoorschijn haalde en luid in het textiel trompetterde. 'Wat ik zeggen wilde: mijn oom is nog niet lang geleden overleden. Hij was blind als Homerus...'

'Uw oom...'

'Als Homerus.'

'...'

'De man die over Odysseus schreef...'

'O die...'

'Goed, als Tyresias dan...'

'Pardon?'

'Allemachtig,' zei Jan. 'Ik dacht dat u die wel zou kennen.'

Hij keek me wantrouwig aan.

‘Neemt u mij in de maling? Hoe dan ook. Mijn oom was geabonneerd op de blindenbibliotheek en...’

‘Wat zei uw moeder daarvan?’

‘Het was een broer van mijn vader, ze bemoeide zich nooit met hem. Die oom dus was geabonneerd op de blindenbliotheek en dan hoor je wat voor barkrukken schrijvers eigenlijk zijn.’

‘Krukken heet dat...’

‘Nee,’ zegtjan. ‘Barkrukken. Hoog op de poten, zodra je erop gaat zitten gaan ze zuchten. Blijft er van de hersens maar de helft over.’

‘Dus zo...’

‘Het loopt eruit als een zachte scheet en die stinken het ergst. Mompelen en zuchten, anders kunnen barkrukken niet. Het eerste waar je aan denkt is het geluid uit te zetten, en dan blijft er niet veel over van zo'n bandje van de blindenbibliotheek. Kun je beter stom naar de tv kijken.’

‘Ja, hallo!’

Beroepseer, je bent schrijver of niet. Hij haalde zijn schouders op.

‘Ik werk al vijfentwintig jaar met kapotte televisies. Voor mij is het makkelijk. Of je leest, of je kijkt met het geluid uit.’

De deur ging open en een brede man kwam het café binnen.

‘Moet u niet snuiven?’ vroeg ik Jan, die onmiddellijk een vies gezicht trok. ‘Ioch een bekend auteur.’

‘Daar zit geen cultuur aan,’ zei hij. ‘Mislukte vent, al vijfentwintig jaar. Wil overal de beste in zijn. Fietsen, schaken, schrijven, alles heeft hij geprobeerd. Voor het eerste zijn die vleesbenen niet geschikt, voor schaken ziet hij te kort, voor schrijven is hij te dom. Een bedompte grot, die kop van hem. Echte barkruk. Erg, vindt u niet?’

‘Het lot is hard soms.’

De jubilaris werd een beetje ongeduldig leek het.

‘Voor sommigen kan het lot niet hard genoeg zijn. Maar mag ik u een plan voorleggen? Ik heb er jaren over nagedacht.’

Het was een lang verhaal, zei de jubilaris. Hij moest het kort houden, om zes uur stond het eten immers op tafel. Het kwam er op neer dat hij in zijn vrije tijd een televisietoestel...

‘Een Telefunken?’

‘Die zijn het beste ja...’

In zijn vrije tijd had Jan een schakeltechniek ontwikkeld, waarmee je een tv kon gebruiken als een diaprojector.

‘Waarom hebt u niet gewoon een diaprojector gekocht?’

Dat was een erekwestie.

‘Weet u hoe moeilijk het is een tv om te bouwen tot diaprojector, zonder de specifieke eigenaardigheden van de televisie te verliezen? Zonder vijfentwintig jaar expertise en een beetje talent lukt dat niemand. Een naam heb ik ook: “buis-en-boek”. Net als buizenpost, begrijpt u?’

Wat daar dan op te zien moet zijn.

‘Op mijn Telefunken,’ knikt Jan. ‘Kijk, dat is precies de vraag. En nou hoorde ik u spreken en ik dacht: die loopt leeg als een bakkrukzitting, terwijl er toch iets is dat me aan een cafestoel doet denken. Daar moet ik eens mee praten.’

‘Nou, wat wilde u laten zien?’

‘Tsja,’ zegt de jubilaris. ‘Er is me bij voorbeeld één stuk bijgebleven uit dat boek van Mulisch, *Hoogste tijd*. Kent u dat?’

‘Over die B-acteur...’

‘Precies ja,’ zegtjan. Stelt u zich voor: een kale moddervlakte, een voormalig eiland daarin met gras en oude bomen daarop. Vlakbij dat eiland staat een motor geparkeerd, een BSA denk ik, en op dat eiland, tussen de bomen zie je een B-acteur op zijn rug in het gras, terwijl hij wordt bereden door een pianiste die helemaal met haar is begroeid.’

‘Een plaatje als uit een stripverhaal,’ zeg ik. ‘Lijntje in Oost-Indische inkt eromheen en klaar is Kees.’

Een verontwaardigde blik over de randen van zijn bril. ‘Wat heb ik u nou net verteld? Nee, je ziet het dus op een buis van Telefunken, omlijst door een gouden randje in prachtig kastanjefineer. Da's nog wat anders.’

Of hij me nog een paar scènes mochtvoorleggen, voor advies. Ik was immers niet de eerste beste.

‘Dank u, zeer vereerd.’

Niet erg aangenaam, de manier waarop de jubilaris lachte en zei dat schrijvers helemaal niet ijdel zijn. Ik keek op de klok. Vijf uur.

‘Kijk,’ zeijan.‘Hetligtvoor de hand dat u over uw eigen boeken begint, maar daar weet ik niks van. Ik dacht meer aan klassieke werken.’

Hij had eens een boek gelezen over het neefje van een soldaat die met pensioen was gestuurd en die veldslagen naspeelde met miniatuurkanonnen op een jeu-de-bouleveldje. Voor het lood om die kanonnen te gieten had hij de contragewichten uit de schuiframen van het huis gehaald, ja en toen moest dat neefje pissen en de we was bezet, dus hij ging voor het raam staan en...’

‘Valt dat raam niet naar beneden, terwijl dat ventje staat te plassen? Piemeltje los op de vensterbank. Aangrijpend. Mooi beeld, vindt u met?’

‘Tsja,’ zeg ik. ‘Misschien.’

Stralend van geestdrift liet Jan een enorme hoeveelheid scènes de revue passeren: Sades Justine terwijl ze achterover liggend tegelijk van voor en achter door de bliksem wordt bezeten, Apollinaires verhaal over hoe diens slaapkamerschelm de vrouw van een belastinggaarder benadert...

‘Ook een vrouw met overvloedige haargroei, net als die polderpianiste bij Mulisch,’ zei de jubilaris verlekkerd.

‘U houdt daar van, merk ik...’

‘Een mooi beeld. Blijft er ook zonder kleren nog iets te ontdekken.’

De Bijbel mochthij zeker niet overslaan, zeijan. Kende ik de passage waarin Lot het met zijn beide dochters tegelijk doet?

‘U bent erg lijfelijk in uw keuze,’ zeg ik voorzichtig.

‘Wat moet ik anders? Ik ben een man alleen.’

Maar het ging hem echt niet om de seks, het was hem om het mysterie te doen. Mulisch bijvoorbeeld, wist ik nog?

‘Ben u getrouwd?’

‘Ik heb een vrouw ja,’ zeg ik.

‘Ja, dan is het met het mysterie gauw afgelopen.’

Jozef en de vrouw van Potifar, ook mooi. Caligula met zijn zuster, Wolkers met een beeldhouwersmodel in een bed vol zoete snoep...

‘En een anaaltje van een apotheker met die Franse doktersvrouw...’

Ik legde mijn hand op de arm van de jubilaris.

‘Wacht,’ zei ik. ‘Mag ik ook even?’

Zijn hand trilde toen hij het bierglas naarde mond bracht, zag ik.

‘Augustinus snikkend op knieën voor een perenboom in de tuin van zijn buurman,’ zei ik. ‘Hannibal op een olifant in de Alpen, Don Quichot roerloos voor de molenjezus op de Schedelberg, Kafka op een slot-muur...’

De jubilaris schudde zijn hoofd.

‘Flauwe kost. Niks raadselachtigs aan.’

Meteen stond hij op, teleurgesteld leek het.

‘Ik moet op huis aan. Moeder wacht met het eten.’

‘Eén vraag nog,’ zeg ik. ‘U wilt grote mysteriescenes laten zien op uw Telefunken. Maar hoe komt u daar aan?’

‘...’

‘Gebruikt u foto's of zo? Lijkt me lastig bij Justine...’ Een woedende afloop van een feestelijke jubeldag in het leven van een tv-man in hart en nieren. In een paar rukken de jas aan, ‘aan u heb ik ook geen flikker!’ roepen en slaan met de cafédeur.

De herfst zit goed in de lucht met een eerste scheut winterse welriekendheid daarbij gegoten. Buiten is het donker, binnen licht. Ik zit die avond opnieuw aan mijn bureau in Harry Mulisch' *Hoogste tijd* te bladeren en vind een weergaloze scène. De B-acteur krijgt op de drempel van zijn dood de rol van zijn leven, en verdrinkt in de oceaan van applaus. Mulisch zegt het in de woorden van Edgar Allen Poe, uit *The Narrative oj Arthur Gordon Pym*. Voor die *Narrative* gebruikte Poe een eigenaardige theorie. Onder de aardkorst met haar bergen en oceanen zou nog een andere atmosfeer schuilgaan, binnenin, ook met bergen en oceanen en het zou mogelijk zijn per schip van de ene wereld in de andere over te gaan door een gat, via een milde waterval. Een prachtig beeld: die bejaarde B-acteur halverwege die waterval, tussen twee werelden. Ik zou hem graag zien, omlijst door het gouden randje en het kastanjefineer van een Telefunken, dat zou iemand eens moeten tekenen of schilderen.

Even stoppen, denk ik. Ogen dicht en inderdaad, ik zie het voor me.

Dan gaat de telefoon. Iemand noemt een naam die ik vergeet en vraagt:

‘U bent toch schrijver?’
‘...’
‘Ja, ziet u... De zaak bestaat vijfentwintig jaar en nou werkt bij ons niemand die goed is met woorden en we dachten dus dat als u... Begrijpt u?’
‘Ik weet het niet,’ zeg ik. ‘Met zulke toespraken heb ik geen goeie ervaringen, vindt u iets essay-achtigs niet passender?’
O, daar had hij nog niet aan gedacht. Uitstekend. Prachtig. Er zou een jubileumboekwerkje worden samengesteld en daar kon zo'n essay dan mooi in.
‘Geen echt boek hoor, meer als een tijdschrift eigenlijk. Maar wel heel feestelijk en toch algauw honderdentwintig pagina's.’

Ik schrok toen hij vertelde wat de bedoeling was. Grote, klassieke verhalen uit de literatuur zouden door tekenaars worden in stripvorm worden verbeeld, zag ik het al voor me? In één adem door noemde hij het honorarium dat hij kon bieden.
‘O ja!’ zei ik meteen. ‘Ik zie het helemaal...’
Of ik dan maar even de schrijvers wilde de noteren die het betrof: Cherry Duyns, Oek de Jong, A.F.Th. van der Heijden, Frans Kellendonk, Nicolaas Matsier, K. Michel, Tonnus Oosterhoff, Thomas Rosenboom, Allard Schröder en P.F. Thomèse.
‘Wat een namen,’ zei ik.
Er kwamen nog meer, nu van de verbeelders. Schreef ik nog?
‘...’
‘Willem Broens, Winston Citroen, Guido van Driel, Mark Hendriks, Fred de Heij, Esther Polak, Roland Sips, Typex, Vlerk en Wasco.’
‘Die laatsten zullen dan wel pseudoniemen zijn,’ zei ik.
‘Als je ze maar goed spelt. Da's heel belangrijk bij dit soort dingen.’

Mijn essay moest een aantal elementen bevatten, zei de opdrachtgever. Het getal vijfentwintig moest erin, hij zou graag iets bevlogens lezen over de verhouding tussen beeld en letteren, de tover van de taal en de bekoring van de verbeelding, wat er gebeurde als tover en bekoring in één bed gingen liggen...
‘Maar liever geen lijfgemeenschap in uw essay. Onze uitgave wordt ook door jongeren gelezen.’
‘Lijfgemeenschap?’
‘Seks...’
‘O, bedoelt u dat. Nee, geen haar op mijn hoofd!’
‘Een ernstig stuk dus.’
‘U zegt het maar,’ zei ik.

Even was het stil aan de telefoon.
‘Tsja,’ zei ik.
‘U red het wel,’ zei de opdrachtgever. ‘Het hoeft pas overmorgen klaar.’
Er zijn momenten waarop je naar een ander beroep verlangt. Ik heb eens een man ontmoet die al een leven lang in een televisiezaak werkte. Hij woonde nog bij zijn moeder thuis, dat was weer minder. Maar de overzichtelijkheid van geregelde werktijden, precieze tij d-stippen waaropje de deurvan de arbeid achterje dicht kunt trekken om ongestoord van grote mysteriën te dromen. Thuis de gordijnen dicht, geluid,uit.

Om dan een motor te bestijgen, verbeelding op de duozit, klaar voor de tocht door de woeste ledigheid der elementen, ongeremd, de gashendel wijd open... Om dan gelukzalig vast te lopen in hoogpolig Heuga-felt, daar droom ik wel eens van.

Plekken waar niets gebeurt gaan naar de hel
Over *Herteding* van Tonnus Oosterhoff

Ik hou van korte verhalen. Ik hou vooral van korte verhalen van Tonnus Oosterhoff. Het zijn beweeglijke metaforen. Dat zei Nietzsche al, kun je nagaan.

Twee bladzijden, soms meer, soms veel minder, met taal en werkelijkheid, metmensen en dieren oefenen. In het speciale onderwijs van zijn verhalen notuleert Oosterhoff over zijn handlangers.

Lijnen trekken om een beeld te vangen. Volgens een bekende schrijver verleent het trekken van denkbeeldige lijnen tussen groepjes sterren er een beel en een identiteit aan. Het zijn als het ware gebeurtenissen die aaneengeregen worden tot een verhaal. De vertellers zijn de eersten geweest die sterrenbeelden construeerden en benoemden. Zij gingen de nachthemel anders lezen. Zij konden gebeurtenissen in hun eigen tijd het beste plaatsen.

Weer volgens die bekende schrijver kun je in de mens twee tijden naast elkaar zetten: de tijd waarin hij ver-wektwordt, groeit, rijpt, ouderwordt, sterft, en de tijd van het bewustzijn.

Verhalen van Tonnus Oosterhoff zijn regelmatig van die intieme slagvelden uit de tijd van het bewustzijn. Hij weet met woordvelden de werkelijkheid overal te zien zoals echte vertellers hem zien; hij maakt nachtformules en dagformules duidelijk met en voor Harrie Noomen, Wim Doornekamp, meneer Dorgelo, Ad en Annie Bos, Wim Meester, Cor Wals, Bert Veltman, Spiegel Cruyt, Deborah, het jongetje Ale, Cora, Madelon, Herman, Paula, Martha, Janisius, Meneer Beune en soms voor een lezer.

Willem Broens

Tonnus Oosterhoff
Herteding

De sterren zetten het leven neer, denkt ze. Soms doet iemand iets met haar wat niet kan. Waarom? Daarom! Nou goed?

Ze heeft last van haar tanden, en dit is haar trui met rode herten. Die bijtertjes van haar, die hebben de kleur van modder. Maar daar zit ze niet mee. Ben jij gek! Daar zit ze niet mee.

Haar vriend gaat wel eens als een X op haar liggen. En dan de tv aan. Dan is ze gelukkig.

De tv zegt: ‘Vergeef je me? Dan is het goed.

‘Ik vergeef je, Ed.

‘Beloof je me dat ze me nooit levend te pakken zullen krijgen?’

‘Dat beloof ik.

Maar haar vriend is ook een treiterkop en hij kan haar gillend gek maken.

‘Lelijk! Jij maakt me lelijk!’

‘Jij bent een wijf; ik niet. Wel soms?’

En daarvoor moet zij de straat zeker op?

Maar dan toch gaan, hè?

‘Hertekind...herteding...herkenning...hertekend.’

Ze houdt haar verstand bij. Plekken waar niets gebeurt gaan naar de hel.

Hoek Rochussenstraat is niet slecht. Het licht is er goed helder. Zij kunnen jou goed zien en jij kan hun goed zien.

Het hertentruitje wordt hemelsblauw.

‘O, ben jij het?

‘Wat doe jij?’

‘Niks... En jij?

‘Ook niks.

Lachen.

‘Laten we iemand gaan begraven.’

‘Je doet maar watje niet laten kan.’

‘Mooie trui heb jij aan. Hou die maar aan. Ik ben bang als ik anders schrikken moet.’

‘Zo kan ie wel weer. Dank u!’

‘Hé, zullen we iemand gaan begraven?’

‘Wat bedoel je daarmee? Waarom zegje dat steeds?’

Plekken waar niets gebeurt gaan naar de hel. Deze is niet helemaal goed of zo.

‘Breng me nou maar terug. Keer nou om, jongen.’

‘Dat kan mijn auto niet.’

‘Laat me er hier dan uit, godverdomme.’
‘Dat wil mijn auto niet.’

Het niet gedaan; hij hoefde niet; beetje geluk gehad.

Herteding van **Tonnus Oosterhoff** (1953) verscheen oorspronkelijk in de verhalenbundel *Vogelzaken* (1991). Tonnus Oosterhoff publiceerde *Boerentijger* (poëzie, 1990), *De ingeland* (poëzie, 1993), *Het dikke hart* (roman, 1994) en *Kan niet vernietigd worden* (verhalen, 1996), alle bij De Bezige Bij.

Willem Broens (1947) is leraar Nederlands in Almere, beeldend kunstenaar, redacteur van BZZLLETIN en actief lid van WVHEDW.

Een gondel in de Herengracht
van A.F.Th. van der Heijden

door Wasco

Alles is taal
Over *Een gondel in de Herengracht van* A.F.Th. van der Heijden

In 1978 debuteerde A.F.Th. van der Heijden onder het pseudoniem Patrizio Canaponi met *Een gondel in de Herengracht*. De bundel bestaat uit vijf met elkaar samenhangende verhalen. In alle opzichten zou het een gedenkwaardig debuut blijken. Van der Heijden, toen dus nog Canaponi, ontvinger in 1979 de Anton Wachterprijs voor.

In het titelverhaal staat de jonge Attilio op een gegeven moment voor het keukenraam in het huis van zijn overgrootmoeder Santini aan de Herengracht. Hij ziet in het water een drietal jongens in een gondel voorbij varen. Er ontstaat een ruzie, de peddel breekt en de gondel verdwijnt onder een brug. Attilio maakt in zijn verbeelding af wat hij niet kan zien: 'Hij zag hoe door het ongelijkmatig roeien de gondel in het donker onder de brug steeds sneller aan het draaien raakte. Hij zag een draaikolk ontstaan, even bodemloos diep als de tunnel eindeloos lang was. [...] De horizontale en verticale bewegingen vervloeiden: draaikolk en tunnel werden één. Hij zag de gondel in het niets vervliegen!...].'

Er wordt wel eens beweerd dat er op één punt een duidelijk verschil bestaat tussen de 'jongste' generatie schrijvers en de generatie voor hen. De 'oude' generatie -namen die in dit verband vallen zijn die van Van Dis, Van der Heijden en Matsier -zou zich voornamelijk bezighouden met de meer traditionele va-der-zoon-problematiek, waar de jongere auteurs (bijvoorbeeld Russell Artus, Jaap Scholten en Nanne Tepper) vaak al meteen met een gebroken gezin beginnen. Maar wat dan te denken van Canaponi, die in Een *gondel in de Herengracht* de totaal ontwrichte familie Santini portretteert? Opoe Santini is zelfs haar trouwring kwijt, die in de laatste regels van het titelverhaal toch weer plotseling opduikt enkel en alleen door de kracht van de verbeelding. Want dat wordt door het lezen van Canaponi/Van der Heijden onthutsend duidelijk: alles is taal en taal houdt alles bij elkaar.

Josje Kraamer en Arie Storm

EEN GONDEL IN DE HERENGRACHT
ATTILIO...?!
EMMA ROSA, MAMA! HONDERD TROUWRINGEN EN GEEN EMMA ROSA! DE BIJL, MAMA, DE BIJL IN DE KAST VIEL OM! TUSSEN DE ROSE GLAZEN ALLES KAPOT! EN DE FOTO'S VIELEN OM!

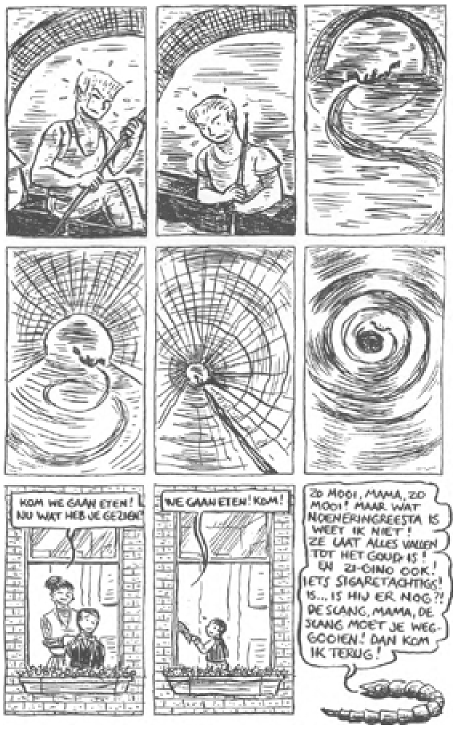
EN OOM LOOD DEED HAAR OGEN DICHT! EN HUN BOOT, MAMA, HUN BOOT VAARDE ZO MOOI IN DE GRACHT! MAAR ZE KREGEN RUZIE EN TOEN BRAK...!

GISTEREN IS MIJN ZWEER OPENGEGAAN, TOEN IK ONDER ZI-GINO SLIEP!
HIJ BEWOOG IN ZIJN SLAAP, NEE WE SPEELDEN DAT WE SLIEPEN! IK DROOMDE, IK SPEELDE DAT IK DROOMDE DAT ZE OP DE ZON SCHOTEN!

WAAROM SCHIETEN MANNEN OP DE ZON MAMA, WAAROM...?! EN WAT IS DAT VOOR IEMAND DIE BIJ ALLES WAT ZE ZIET IETS MOET DOEN ?! OF ER NOG PEER IN ZAT VROEG ZE! PEER MAMA, TOEN DE PEER ALLANG OP WAS!

WAT ZIE JE TOCH ALLEMAAL, TILLO?!
ZIJN HANDEN BLOEDDEN! DE KORST IS ERAF! IK HEB GEBLOED EN IK HEB GEHUILD! DE GROENE ZALF IS ZO KOEL, DE VINGERS VAN ORNELLA...!

ACH, VEEL VALT ER HIER NIET TE ZIEN! HET IS HIER ZO SAAI! JE ZIET HIER NOOIT WAT! IN VENETIË IS HET VEEL LEVENDIGER IN DE KANALEN..!
ER IS HIER NIEMAND DIE ME VOORLEEST, MAAR HET DONKERE BIER VAN AMSTERDAM IS LEKKERDER DAN DE WIJN BIJ OMA SANTINI! VAN EEN ZWAADESAS-MEESTER, MAMA, EN VAN RUIMNOBLESSERAG! EN VAN TSARINKELBOMMEN EN EEDGENOOTTRANEN!


KOM WE GAAN ETEN! NU WAT HEB JE GEZIEN?
WE GAAN ETEN! KOM!
ZO MOOI, MAMA, ZO MOOI! MAAR WAT NOENERINGREESTA IS WEET IK NIET! ZE LAAT ALLES VALLEN TOT HET GOUD IS! EN ZI-GINO OOK! IETS SIGARETACHTIGS! IS... IS HIJ ER NOG?! DE SLANG, MAMA, DE SLANG MOET JE WEGGOOIEN! DAN KOM IK TERUG!

MIJN GOD...!

Een gondel inde herengracht is onderdeel van de gelijknamige verhalenbundel die **A.F.Th. van der Heijden** (1951) in 1978 publiceerde onder het pseudoniem Patrizio Canaponi. Van der Heijden ontving onlangs de Generale Bank Literatuurprij s voor *Onder het plaveisel het moeras*, tweede boek van het derde deel van de romancyclus De Tandeloze Tijd.

Wasco (1957) tekende strips voor o.m. Stripschrift, Zone 5300, Mug, de VPRO-gids en het kunsttijdschrift HTV De Ijsberg. Hij was tevens de auteur van Wasco's Weekblad (1989) en de Apenootjesbundels.

De Minnema-variaties van Nicolaas Matsier

door Roland Sips

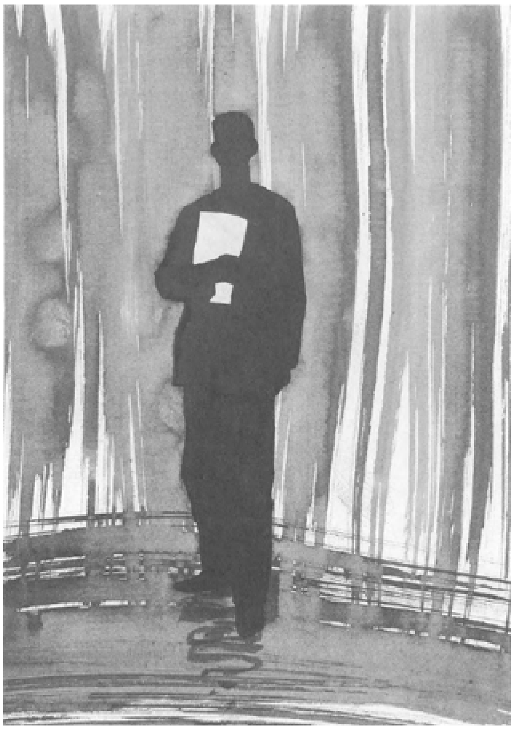
Spookbeelden
Over *De Minnema-variaties* van Nicolaas Matsier

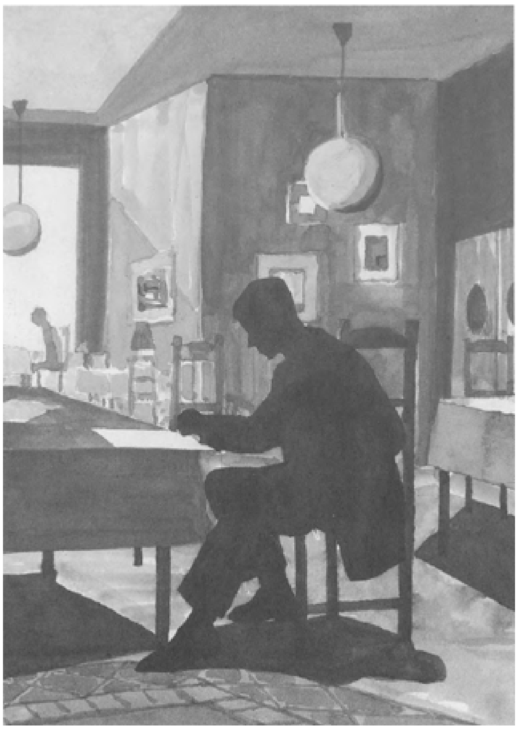
De Minnema waarvan sprake is in *De Minnema-variaties* van Nicolaas Matsier is een dichter. Dat vindt hij tenminste zelf. De ik-verteller, secretaris van een tijdschrift, is van de kwaliteit van Minnema's geestesproducten echter niet overtuigd. Omdat retourporto ontbreekt, eindigen de gedichten van Minnema dan ook in de prullenbak en krijgt de auteur een keurig voorbedrukt afwijzingsbriefje.

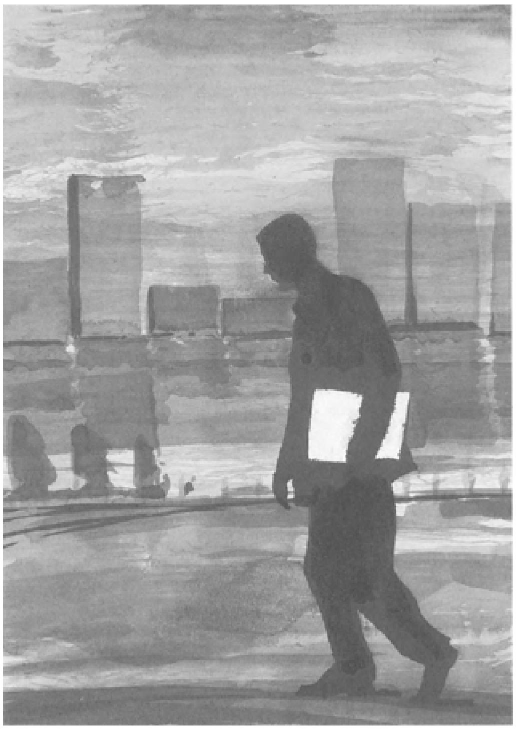
Daarop ontwikkelt zich een regelrechte *horror-story*. Minnema blijkt voor afwijzing ongevoelig. Hij bestookt zijn vermeende lezer met telefoontjes, brieven en met ‘nieuw werk-in-wording’ en dringt zo onweerstaanbaar diens leven binnen. Hij eist zijn ‘werk’ terug en dreigt met ‘maatregelen’ wanneer delen daarvan onvindbaar blijken. Ondertussen gaat hij vrolijk door met het bezorgen van gedichten vol duistere en dreigende toespelingen.

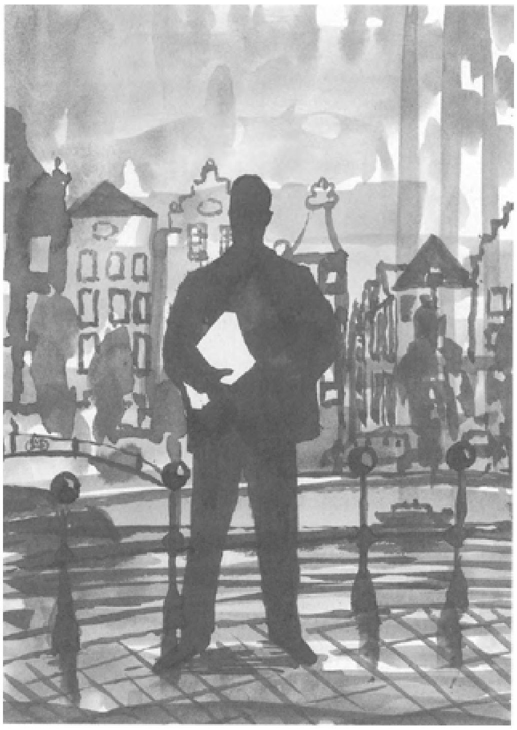
Voor menig tijdschriftredacteur zal Minnema een herkenbaar figuur zijn: het spookbeeld van de ingebeelde dichter die zijn hulpeloze slachtoffers - secretarissen, redacteuren, uitgevers -meedogenloos blijft achtervolgen metwaardeloze schrijfsels. Maar mogelijk heeft Minnema nog meer van de dubbelgangers die in verhalen van auteurs als Gogol rondwaren; van de ander die je zeil zou kunnen zijn...

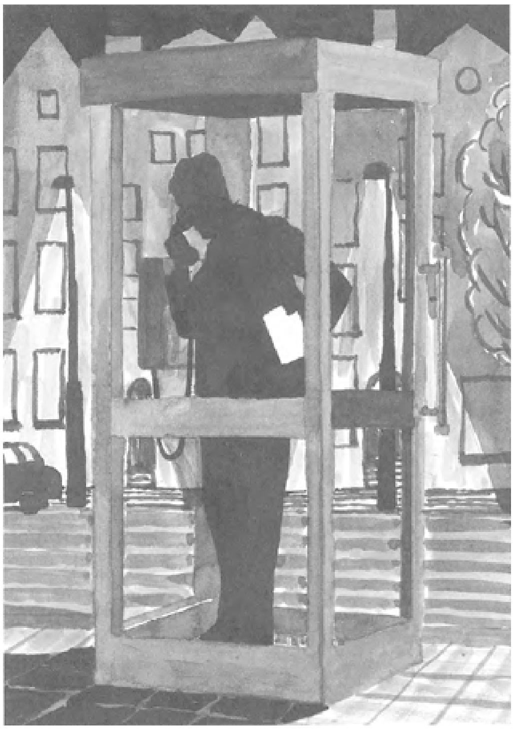
Pieter de Nijs

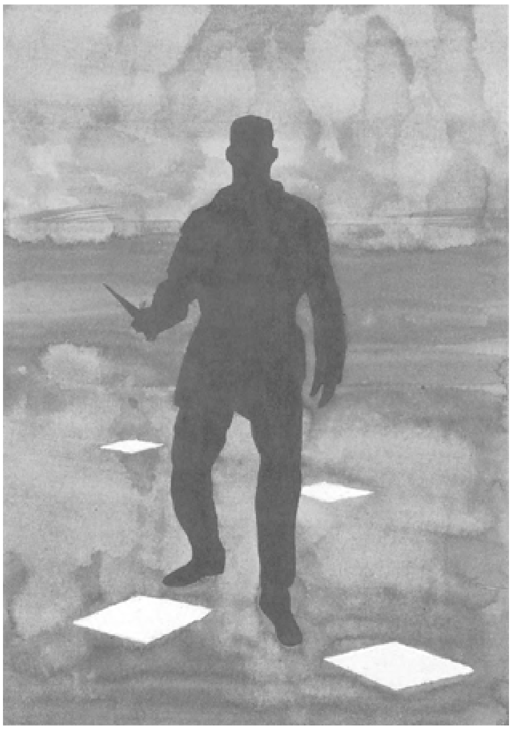


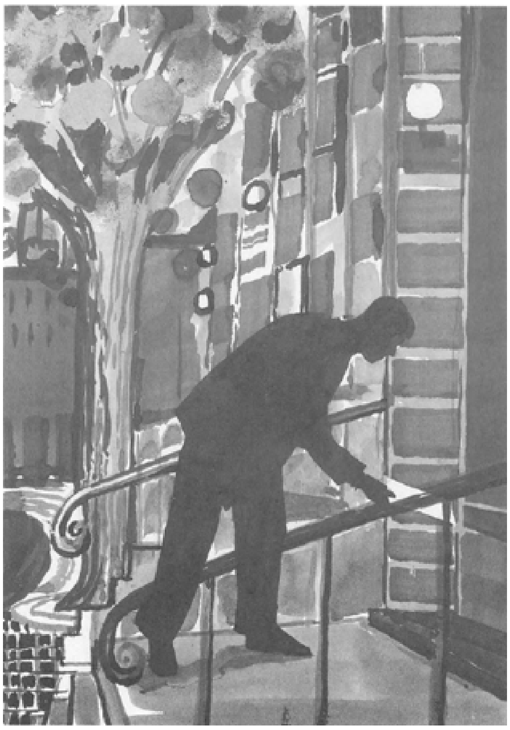








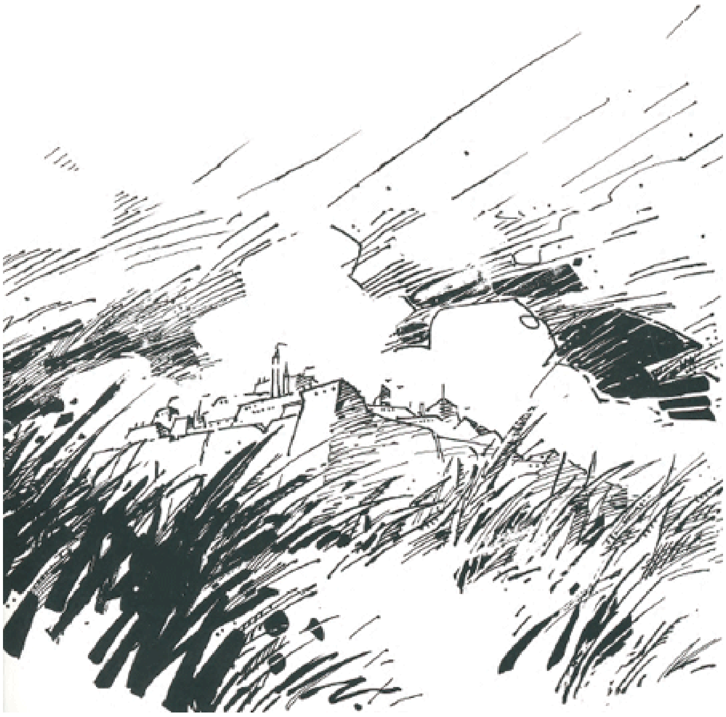




De Minnema-variaties van **Nicolaas Matsier** (1945) verscheen oorspronkelijk in de verhalenbundel *Onbepaald vertraagd* (Querido, 1979) en werd recentelijk opgenomen in de verzamelbundel *Oud-Zuid, Onbepaald vertraagd, De eeuwige stad, Een gebreid echtpaartje, en andere verhalen* (De Bezige Bij, 1995). Nicolaas Matsier publiceerde verhalenbundels, romans en kinderboeken en is redacteur van het tijdschrift Raster. Recente publicaties: *Gesloten huis* (roman, 1994), Alice in *Verbazië* (essays, 1996) en *Dicht bij huis* (proza, 1996).

Roland Sips (1954).
Spoorstraat 15-17
6953 BW Dieren
fax: 0313-415601

Het examen van Oek de Jong door Vlerk



Vliegensvlug
Over *Het examen* van Oek de Jong

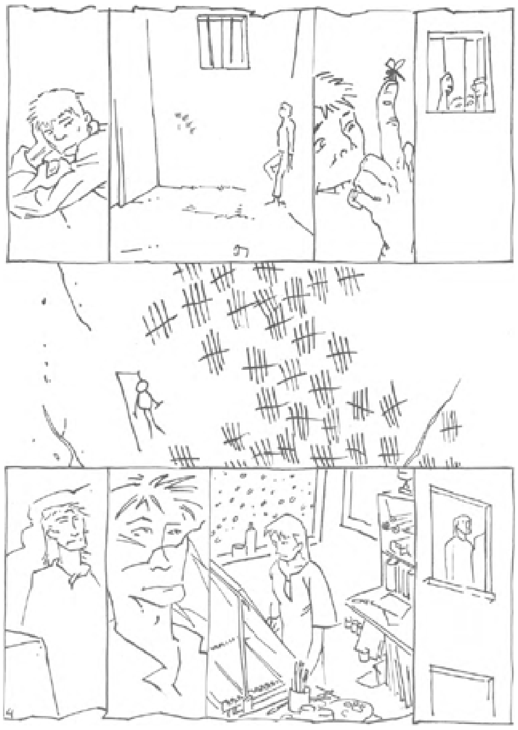
Het examen is een allegorie van het onvervulbare verlangen en de grenzeloze ambitie. Ergens in een steppestad is een moord gepleegd. De dader is gepakt en veroordeeld tot de dood. Voor een talentvolle jonge tekenaar is dat de gelegenheid om zich onsterfelijk beroemd te maken. Hij verzoekt om ‘het examen’. Boodschappers worden uitgestuurd naar de districls-hoofdstad om zijn verzoek voor te leggen en maanden van wachten verstrijken. Voor de tekenaar zijn het maanden vol ongeduld; voor de veroordeelde, die toestemming heeft gekregen om te werken, zijn het maanden van langzaam groeiend berusten - van het wegvloeien van verlangens. ‘Hij aanvaardde zijn lot, het naderend afscheid deerde hem niet meer: hij was volkomen tevreden, het was genoeg enkele maanden zó geleefd te hebben.’

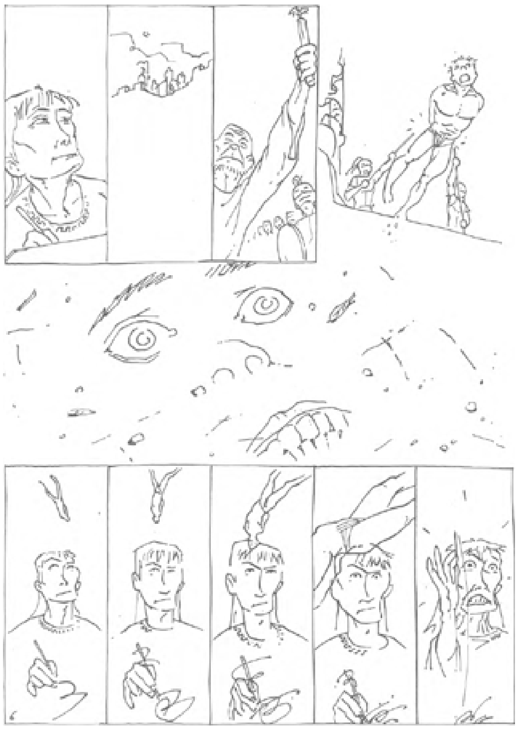
Dan naderen ruiters over de lege steppe. Het zijn ambtenaren uit de hoofdstad, belast met het afnemen van het examen. De veroordeelde wordt uit zijn cel gehaald en boven op de toren van de kazerne neergezet. Twee soldaten achter hem houden zich klaar. Ver beneden, aan de voet van de toren, neemt de kandidaat zijn plaats in; het tekenvel op z'n knieïn, naast hem een soldaat met een getrokken zwaard. Een van de examinatoren geeft een teken. ‘Op de toren ging een arm omhoog [...]. De kandidaat bracht zijn rechterhand naar het papier. De arm viel en de twee soldaten stootten met kracht de lange stokken in de rug van de veroordeelde.’ Terwijl de veroordeelde naar beneden suist, schetst de kandidaat, trefzeker en bliksemsnel, een moment van de val.

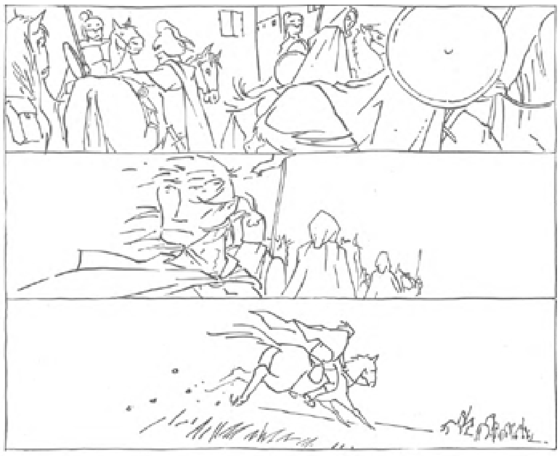
De kandidaat slaagt en het volk juicht. Maar van de langverwachte voldoening over zijn triomf bespeurt de kandidaat niets. ‘Het doel was bereikt, maar hij vond slechts leegte, een ontstellende leegte.’

Het verhaal eindigt zoals het is begonnen - met een aantal ruiters op de verlaten steppe. Onder hen de kandidaat. ‘Hij staarde in de lege verte en opeens doorgrondde hij zijn lot; altijd te zullen veroveren en nooit iets te zullen winnen, omdat zijn verlangen alweer verder reikte.’

Pieter de Nijs







Het examen van **Oek de Jong** (1952) verscheen in *De hemelvaart van Massimo*, de verhalenbundel waarmee de auteur in 1976 debuteerde. Oek de Jong publiceerde in 1979 de roman *Opwaaiende zomerjurken*, in 1985 de roman *Cirkel in het gras* en in 1993 de novellenbundel *De inktvis*, alle bij uitgeverij Meulenhoff. Onlangs verscheen bij diezelfde uitgeverij de essaybundel *Een man die in de toekomst springt*.

Vlerk. Geboren in 1955. Opleiding aan de Academie Minerva in Groningen. Publiceerde in verschillende striptijdschriften als Word Vervolgd, Titanic, Zone 5300, GR'NN, Stripburger, The Earwax Museum en in de 'verzamel'-(strip)boeken *Signed by* War (1994), *Sperminator* (1996), *Formaline* (1995) en *Sperminator* (1996).

Buitenlandse dienst
Frans Kellendonk

Het leven in
Over *Buitenlandse dienst* van Frans Kellendonk

> Ik heb zelfs een godsbeeld.
> Frans Kellendonk [uit: Over *God*]

Bij het lezen van Kellendonks ‘Buitenlandse dienst’ vraag je je al snel af waarom de werkloze ex-leraar zijn huishoudelijke hulp, Gamal, niet ontslaat. Daar zou hij immers financieel beter van worden, want hij eet de helft van de week dunne soep met droog brood om Gamal te kunnen betalen, terwijl die bovendien zijn gemoedsrust niet weinig ondermijnt.

Maar ja, Job (zo spreekt Gamal hem aan) kan God (zo ondertekent Gamal een brief) niet ontslaan. Daarenboven vergelijkt Kellendonk hun verhouding elders in het verhaal met de symbiose van een krokodil en een krokodilwachtertje. Een symbiose? Daar schuilt de suggestie in dat de ex-leraar iets bij de hele situatie wint. Gamal jaagt ‘de ik’ iedere dinsdagochtend zijn huis uit. Dát ís de winst, want als dat niet zou gebeuren, zou ‘al zijn liefde opgaan’ aan levenloze spullen ‘die zijn genegenheid niet op de proef stellen’. Gamal voorkomt dat de ex-leraar uiteindelijk alleen nog voor zichzelf zal bestaan en zal verworden tot een spijsver teringskanaal dat uitsluitend braaf een uitkering omzet in stront. Gamals optreden als ‘engel met vlammend zwaard’ jaagt de ex-leraar *het leven* in en zorgt er voor dathet ‘stervensbereide gevoel [...] geheel voorbarig’ blijkt.

Kellendonk schreef in *Over God*: ‘En eh...*geloof* ik ook in die God van mij? Van de wenselijkheid, zeg maar gerust de noodzaak, van zo'n geloof ben ik geheel doordrongen, maar wat geloven is en hoe het moet heb ik nooit kunnen ontdekken.’

Gamal en ‘de ik’ houden elkaar levend, Kellendonk hield zijn verhaal levend. Dat wordt al in een vroeg stadium aangekondigd: ‘Verwacht van dit relaas geen ontknoping [...] Het slot ligt aan de overzijde van de stilte achter de laatste zin.’ En die laatste zin houdt de gang er in, want hij levert geen ontknoping die de dood van het verhaal zou zijn, maar een vraag - en dáár zit de winst. Laat in Kellendonks- en Gamalsnaam het slot altijd liggen aan de overzijde van de stilte achter de laatste zin.

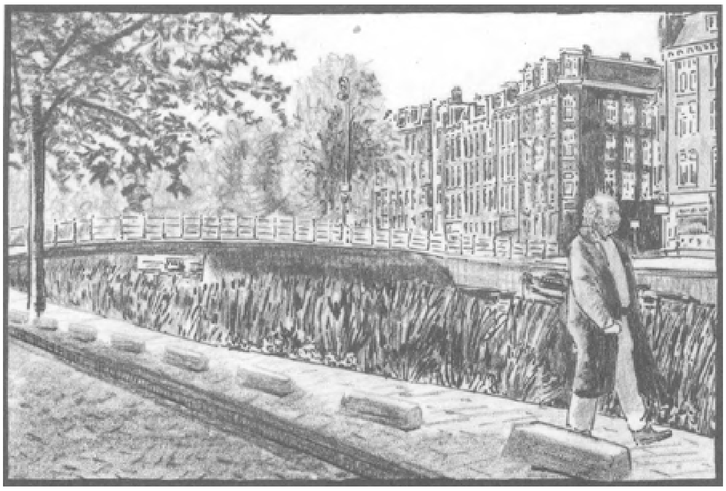
Ron *Elshout*

Hij komt mijn huis schoonmaken. Ik heb mijn bureau dan al opgeruimd, haardotjes uit de douche geplukt, het toilet met Glorix gereinigd, mijn bed opgemaakt, de avond tevoren de afwas gespoeld zodat hij geen vieze etensresten onder ogen hoeft te krijgen, alle sporen van mijn lichamelijk bestaan verwijderd die misschien zijn weerzin zouden wekken en zijn trots zo groot als een struisvogelei, zouden krenken.

Wat ik nog te zeggen heb wordt niet meer gehoord. Ik moet wegwezen. Hij wenst onder het werk niet gezien te worden.

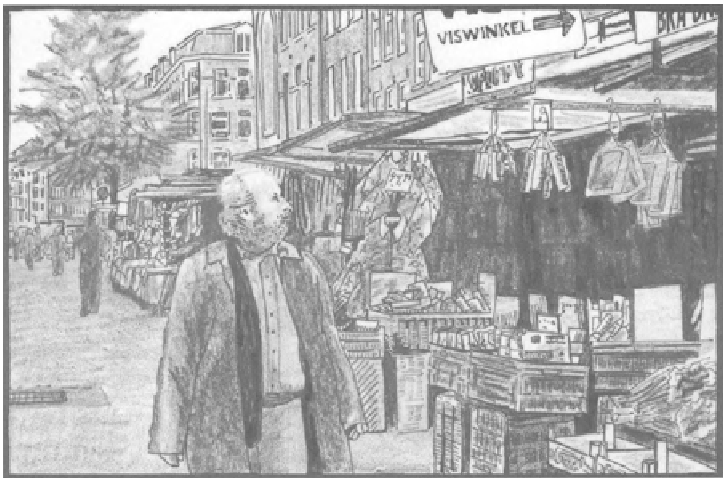
Ik ben dus heus wel eens langer dan een halve dag van huis als het zo uitkomt, maar of het zo uitkomt zou ik liever niet door Gamal laten bepalen. Wanneer hij mijn huis schoonmaakt is het alsof ik onder narcose ben, ziek van een pijn die ik niet kan voelen. Alsof er in me gesneden en gepulkt wordt. Mocht u ooit een ziel zonder lichaam willen aanschouwen, dan moet u me maar eens volgen wanneer ik dinsdagsochtends door de stad zwerf.

Ik ben de krokodil. Ik rust in de modder, tussen de waterwilgen, beschut door de schaduw van de lotus. Door mijn niezen danst het licht, maar ik ben teder, liefdevol houd ik mijn kaken open voor het krokodilwachtertje, dat over mijn tanden wandelt en daar met zijn lange snavel de etensresten en de bloedzuigers wegpikt. Jij bent dat vogeltje, Gamal! Elke dinsdag ontvang ik hem met het vaste voornemen hem te ontslaan, maar nooit doet een geschikte gelegenheid voor, zo strikt is onze omgang gereglementeerd.



Zijn vaderland en het mijne. Beide zijn de open handpalm van een groot continent. Aan de vingers flonkeren havensteden. Het zijn moerasdelta's, allebei, met eindeloos geploeter ingedamd en ingedijkt. Zijn voorouders hebben net als de mijne elke kluit aarde op het water bevochten en duizendmaal omgedraaid. En we zijn allebei ballingen. Daar houdt elke overeenkomst tussen ons op.

Elke dinsdagochtend verlaat ik mijn woning alsof een engel met vlammend *zwaard* me op de hielen zit. Het is voor mij geen geringe opgave om een hele halve dag van huis te zijn. Ik ben verknocht aan mijn etagewoninkje. Ik ben ermee vergroeid geraakt, des te inniger omdat ik het met niemand deel. Het is een tweede lichaam.



Bij mooi weer laat ik de leeszaal voor wat ze is. Dan wandel ik over de markt. Ik reken me rijk door op zoveel mogelijk voordeelaanbiedingen in te gaan. Ongegeneerd verwen ik mezelf. Ik heb vijftien stukken zeep in de kast liggen, scheermesjes en schoenveters voorjaren, stapels ondergoed in onaangebroken verpakking, alleen omdat ik dinsdagsochtends zon diep medelijden heb met mezelf.

Regels maken de ene dag gelijk aan de andere. Mijn hele leven vloeit weg in regelmaat. *Mijn dagen zijn sneller dan een weversspoel, en lopen af, bij gebrek aan draad*. [...] Niets van wat me overkomt heeft een geschiedenis.

Tijdens de rest van mijn wandeling, die zoals altijd voert langs een parcours zo grillig dat ik het zelf niet zou kunnen natrekken (en toch altijd hetzelfde parcours, ik weet het zeker), bekruipt me bij herhaling het gevoel dat hij zich nog steeds in mijn buurt ophoudt, als een volgtijger. Een gevoel dat dan telkens op niets waarneembaars blijkt te berusten. Des te verrassender is het wanneer ik later die avond thuis mijn raam wil sluiten en hem nog een keer voorbij zie lopen, beneden op straat. Wat ben je voor iemand, Gamal, dat je het huis van je slavernij toen met geen blik hebt willen gedenken?

Buitenlandse dienst van **Frans Kellendonk** (1951-1990) werd in 1983 gepubliceerd als onderdeel van de verhalenbundel *Namen en gezichten* die verscheen bij Meulenhoff. Kellendonk debuteerde in 1977 met de verhalenbundel *Bouwval* en publiceerde verder o.m. de roman *Mystiek lichaam* (1986), die in 1987 werd bekroond met de Bordewijk-prijs van de Jan Campertstichting. In 1992 verscheen, eveneens bij Meulenhoff, *Het complete werk*.

Esther Polak (1962) studeerde aan de Rijksacademie in Amsterdam.

Bedenkingen
van Thomas Rosenboom
door Typex

Wie wat wil krijgt nooit zijn zin
Over *Bedenkingen* van Thomas Rosenboom

Het debuut van Thomas Rosenboom, de verhalenbundel *De mensen thuis* (1983), werd in 1984 bekroond met de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs. In deze bundel staat het verhaal 'Bedenkingen'. Direct vanaf de openingsalinea is er een trefzekere toon, even gruwelijk als komisch: 'Ik zat in de zesde klas van de lagere school en we hadden juist, als onveranderlijk besluit van de week, voorlezen gehad. Het was mij vreemd te moede.' Hier wordt een eigenwijs personage opgevoerd, geen passief type, een jongetje met een missie, maar zoals ongeveer halverwege het verhaal wordt gesteld: '[...] wie wat wil krijgt nooit zijn zin.'

In 'Bedenkingen' regeert het misverstand, de jonge held Timon doet goed zijn best om niet minder dan de gehele mensheid dichter tot elkaar te brengen, maar veroorzaakt uitsluitend brokken. En dat terwijl hij toch zo rationeel te werk gaat, op volwassen wijze met zijn onderwijzer praat ('Kwesties van onderwijs en opvoeding interesseerden mij ook erg!'), genadeloos de zwakke plek in het door de meester voorgelezen verhaal van De reis *van Sinte-Brandaan* blootlegt en een gezonde onderzoeksdrang aan de dag legt: 'Zijn bril zag eruit alsof hij zou blijven drijven, net als Ben zelf. Waarom hadden ze hem nog nooit in het water gegooid, om te kijken.'

Ook staat hij altijd klaar met een opbeurend woord. Zo deelt hij aan een klas vol kinderen mee wanneer zij voor straf na schooltijd de tafel van acht moeten leren: 'jullie hebben wel straf gehad en dat moet ook want jullie hebben heel lelijk gedaan, maar ik geloof dat die straf in werkelijkheid erg mee zal vallen. [...] Die tafel van acht, namelijk, die tafel is helemaal niet zo moeilijk, hij is eigenlijk juist het allergemakkelijkst. Ik bedoel, de tafel van acht-tien is veel moeilijker, maar die hoeven jullie niet te doen!'

Op de achterkant van de Salamander-editie van *De mensen thuis* wordt Henk Lagerwaard geciteerd, die in NRC Handelsblad schreef: 'Onderwijzers en (andere) pedagogen zullen Rosenbooms boek met sidderende handen lezen.' Een waar woord.

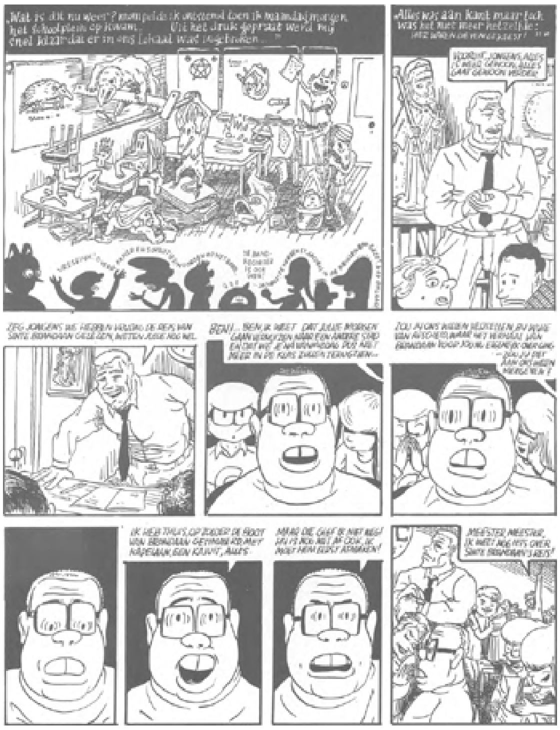
Josje Kraamer en Arie Storm

„Ik zat in de zesde klas van de lagere school en we hadden juist voorlezen gehad.
Het was mij vreemd te moede...
Wonderlyke Lotgevallen
„Van aanvang af had het verhaal van Sinte Brandaan mij in de greep...”
„Het begon eigenlijk allemaal mee dat de driftige Brandaan in zijn ongeloof het gewijde boek waarin alle wonderwerken van God beschreven stonden met een grote boog in het vuur smeet.

„Zo werd bepaald dat Brandaan een reis van negen jaar moest ondernemen die hem geen enkel mirakel bespaarde."
„Tenslotte, na volbrenging van de barre expeditie was uitgekomen dat het logboek van Brandaan werkelijk volkomen overeenkwam met het heilige boek dat de ongelukkige aan de vlammen had prijsgegeven."
„De lochenaar had ongelijk."
De zondaar maakt van alles mee en wordt heilig terwijl de onschuldigen al lang voor hun dood vergeten zijn...
Genade is een mooi ding, maar je moet er wel iets voor missen.
1 × 6 = 6
2 × 6 = 12
3 × 6 =
„Een ydel eigenwegje, Brandaan: 'Wat mijn verstand te boven gaat kan ook niet waar zijn,' meende hij.

ZEG, WAT MOET DAT DAAR TUSSEN DE JASSEN ?!
ER STAAT EEN JONGEN VAN DE ZESDE TUSSEN DE JASSEN
MIJN PORTEMONNEE! MIJN PORTEMONNEE IS WEG!
MIJN MUTS!
MEESTER MEESTER
WAT IS HIER AAN DE HAND?
VERTEL ONS MAAR EENS HOE JE HEET EN WAT JE TUSSEN ONZE JASSEN TE ZOEKEN HAD
WAT HOOR IK NOU ALLEMAAL, TIMON — WAT HAD JE TUSSEN DIE JASSEN TE ZOEKEN ?

Heus, meester, ik wilde echt alleen maar even naar buiten kijken...
-ROOK JE?


"Wat is dit nu weer?" mompelde ik ontsteld toen ik maandagmorgen het schoolplein op kwam... Uit het druk gepraat werd mij snel duidelijk dat er in ons lokaal was ingebroken..."
"Alles was aan kant maar toch was het niet meer hetzelfde:
MEESTER, MEESTER, IK WEET NOG IETS OVER SINTE BRANDAAN'S REIS!

Meester, ik verbaas mij erover dat ik de grootste wonderbaarlijkheid van het verhaal niet heb horen noemen.
De verschijning van de engel van God, helemaal in het begin, wijst ondubbelzinnig op God's onbegrensde kracht en wil, en natuurlijk op zijn werkelijke bestaan...
Wat dat betreft had Brandaan al helemaal niet meer op reis hoeven te gaan!
Had u daar nog niet aan gedacht?
1×8=8
2×8=16
3×8=

Dit is symbolisch, jij neemt een stuk en ik neem een stuk. Als wij elkaar weer zullen tegen komen dan wordt de pop weer heel.
GEEF HIER!

Bedenkingen van **Thomas Rosenboom** (1956) verscheen in 1983 in de verhalenbundel *De mensen thuis* (Querido). Rosenboompubliceerde verder *Vriend van verdienste* (Querido, 1985) en *Gewassen vlees* (Querido, 1995). Deze lijvige roman werd in het jaar van verschijnen bekroond met de Libris-literatuurprijs.

Typex is oprichter van het obscure jeugdblad ‘Chorizo’. Hij publiceert sedert 1983 strips en maakte tekeningen voor diverse tijdschriften en dagbladen. Maakt sinds twee jaar furore met zijn vaste rubriek ‘Potpourri’ in het popblad Oor.

Publiceerde vorig jaar het ondertiteld prentenboek voor kinderen *Melkman* bij uitgeverij Oog en Blik.

Illustrated K. Michel
M. Hendriks
Minder beroerde verhalen verstript

Ron Elshout
Door het leven
Over *Tingeling* van K. Michel

> Een gevaarlijke onderneming
> je dromen echt te maken
> [...]
> Vaya!
> Er zit niets anders op
> K. Michel [uit: *Ja! Naakt als de stenen*]

Het is niet voor niets dat K. Michel ons van Tingelings wederwaardigheden in een aantal kaleidoscopisch verspringende verhaaltjes kond doet, terwijl mijnheer Totus Tuus het met veertien genummerde hoofdstukken moet doen. Allebei maken ze veel mee, als je er tenminste vanuit gaat dat kleine gebeurtenissen er ook mogen zijn, maar de manier waarop ze in het leven staan verschilt hemelsbreed. Mijnheer Totus is een tobber en een mopperaar. Zijn verantwoordelijkheden wegen hem zwaar, hij is moe, moe en, vindt hij, nooit gaat het 'goed', het gaat altijd 'nog net niet fout'. Mijnheer Totus is er zo een die, wanneer een grote troep spreeuwen is neergestreken in de bomen op het plein, voornamelijkzeurt over het 'onvoorstelbare kabaal'. En dat niet uit verwondering, zoals Tingeling, maar omdat hij het zat is!

Tingeling maakt beslist niet minder mee, maar houdt zich volstrekt anders staande in de complexe processen van het leven. Als hem het gepalaver in de stad teveel wordt, lift hij naar het Zuiden en drijft de volgende ochtend op een luchtbed in de Adriatische zee. Wanneer Tingeling eens in een, letterlijke of figuurlijke -dat laat K. Michel fijntjes in het midden -put valt, begint hij een strijdlied te neuriïn en klimt behoedzaam langs de klanken omhoog. Behoedzaam, dat wel, want hij mag in deze wondertjes geloven, maar hij bezit ook een gezonde dosis scepsis: 'Mooie boel,' mompelde Tingeling. 'Wat een waardeloos orakel. Want hoe je ze ook ontleedt, alle uileballen voorspellen de ondergang van het Romeinse Rijk.'

Ik weet niet of ze bestaan, systeemloze fenomenolo-gen, maar daar doet Tingeling me nogal eens aan denken. Een discussie over de aard van 'zwart licht' wordt door hem eenvoudig beslecht: dat moet bestaan uit teveel aan licht, want het doet denken aan 'het verblindende effect dat een overvloed aan feiten heeft. Teveel gegevens leveren te veel mogelijke interpretaties op; ze benemen je het zicht op de zaak'. En als hij één ding niet wil, is dat het laatste. Tingeling wil het leven door 'met een helder doelloos doel voor ogen en met alle zintuigen opengevouwen'.

Mijnheer Totus maakt weinig mee, maar op een zware manier oppervlakkig; Tingeling (What is in a name?) maakt veel (overigens niet meer dan Totus) mee, op luchtige wijze diep.

Ik houd van Tingelmg. Vaya!

Ron Elshout

GOD, AL TWEE UUR
...
KOFFIE!

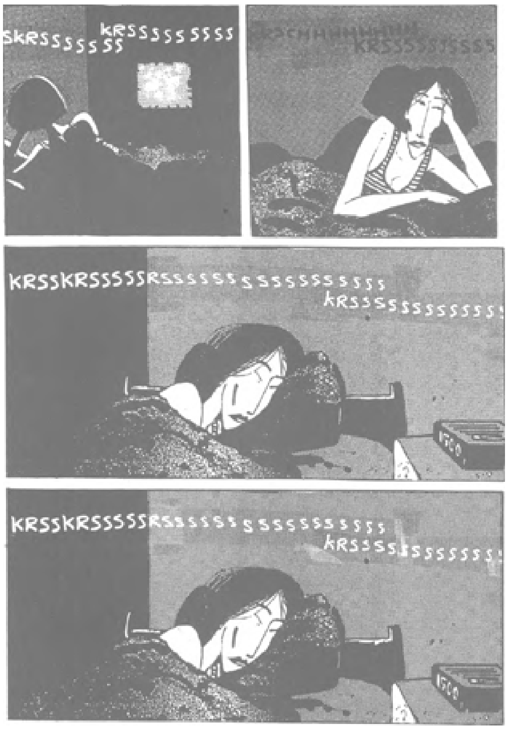
MISSCHIEN IS ER NOG ONTBIJT OVER
SELF SERVICE

JA... HUMM
RECEPTIE
KAN IK 'T OOK, MIKE?
JA, JE KUNT 'T OVERAL DOEN!
HET STI-MU-LEERT JE, BOB! ECHT!
WANT HET IS GEMAKKELIJK!! HET HOUDT JE IN TOPVORM!
DUS BEL NU!! HET NUM-MER ACHTER DE VLAG VAN UW LAND!

JA NATUURLIJK! IEDEREEN! EN HET IS ZO EENVOUDIG!!
ZIE ZE LACHEN, MIKE!
ZE VINDEN HET LEUK! WANT HET IS GOED!
JENNY LAST MONTH
EN IK VOEL ME OOK ZOVEEL BETER NU!
JA?
HIER, DE SLEUTEL VAN M'N KAMER
TOT ZIENS
DAG
GESTALT METHODIEK

JA, JE KUNT 'T OVERAL DOEN!
HET STI-MU-LEERT JE, BOB! ECHT!
WANT HET IS GEMAKKELIJK!! HET HOUDT JE IN TOPVORM!
DUS BEL NU!! HET NUMMER ACHTER DE VLAG VAN UW LAND!
DE SLING-A-BOO HOUDT U NIET ALLEEN IN EEN PERFECTE CONDITIE, MAAR ZORGT OOK VOOR EEN GECONSTITUEERDE FLUX IN UW SPIEREN, WAT DE VET-PRODUKTIE AFREMT!
ZIE HET SCHEMA, U ZAL ZIENDEROGE AFVALLEN BINNEN DRIE WEKEN!
DUS BEL NU!!
PARDON, MAG IK DE SLEUTEL VAN M'N KAMER AUB ?!
DANKUWEL...

ELEVATOR
PING
PING
ONGELOFELIJK, WAT MEN ER ALLEMAAL VOOR OVER HEEFT OM IN VORM TE BLIJVEN... HALTOTEN
ZAP
KRSSCH

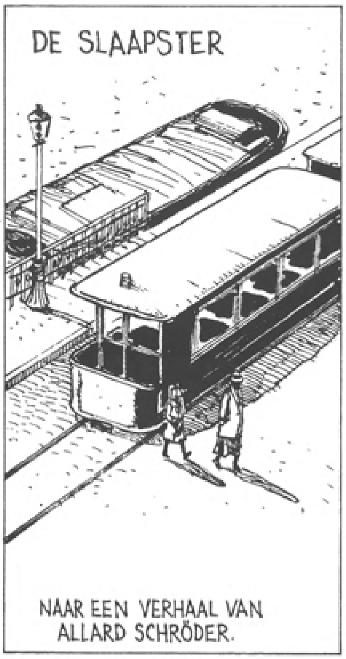

SKRSSSSSSSS
kRSSSSSSSSSS
KRSSSSSSSSSSS
KRSSKRSSSSSSRSSSSSSSSSSSSSSSSS
kRSSSSSSSSSSSSSS
KRSSKRSSSSSSRSSSSSSSSSSSSSSSSS
kRSSSSSSSSSSSSSS

Het Midden-Westen (I) van **K. Michel** (1958) maakt deel uit van de prozabundel *Tingeling & Totus* die in 1992 verscheen bij De Bezige Bij.

K. Michel publiceerde verder de poëziebundel *Boem de nacht* (De Bezige Bij, 1994).

Mark Hendriks. Geboren in 1971 te Amstelveen. Creatieve opleidingen: Vrije Tekenacademie Amsterdam (1990-1991) en AC. Minerva in Groningen (1991-1992 en - uit wraak - opnieuw in 1995-1997). Publiceerde o.m. in stripmagazines als 'Zone 5300' en 'Incgnito'. Albums: *Jan van Klaveren, Tomoyo, Tante Tomoyo, Koud Vlees-Zeebanket I*. Winnaar VSB-aanmoedigingsprijs 1996 (hoofdzakelijk voor *Tomoyo*).

De slaapster
naar een verhaal van Allard Schröder.



Toen de zuidenwind ging waaien
Over *De slaapster* van Allard Schröder

Schröder heeft stijl; wat hij wil zeggen komt er te staan. Beeldspraak is bijna onverschillig aangebracht. Stijlfiguren past hij in alsof hij ze dagelijks een hand geeft. En niet een bekend rijtje; nee, hij heeft zijn Ulysses doorgenomen en hanteert ze spelenderwijs en wat belangrijk is: niet manieristiek of om uit te zijn op erudiet vertoon.

Hij weet met vorm om te gaan. Zijn verhaal wordt ingepakt in 'n andere tijd, maar hiet is alosf Schröder de tijd tot inkeer laat komen en ons met vragen achterlaat, met een ‘gezichtsloos vermoeden’.

‘De zee applaudiseert.’

Willem Broens

DE SLAAPSTER
NAAR EEN VERHAAL VAN ALLARD SCHRÖDER
GAAN WE DAAR NAAR BINNEN?
JA DAAR.
WE GAAN VERKEERD. MAAR IK ZAG OOM IJO EN TANTE BERTHE BINNEN ZITTEN.
HEBBEN ZE JOU OOK GEZIEN?
IK WEET HET NIET. ZE KEKEN ME AAN. MAAR ZE ZWAAIDEN NIET. ZE KEKEN ALLEEN.
EEN SCHOON WICHT.
DIE BLEEKHEID KOMT VAN HAAR VADER. EN IS BESLIST GEEN TEKEN VAN EEN ZWAKKE GEZONDHEID. INTEGENDEEL. WAARSCHIJNLIJK IS HET ZELFS EEN TEKEN VAN HOGE KOMAF EN EEN STERKE BLOEDLIJN.

WILT U ME VOLGEN?
KLEED JE UIT.
MOET IK DAT AAN? WAAROM?
STRAKS KRIJG JE IETS TE DRINKEN EN DAN WORD JE WAT SLAPERIG.
MAAR, IK WIL NIET SLAPEN.
ZE WEET TOCH DAT ZE MET IEMAND MOET SLAPEN?
NOG NIET. ZE WEET ALLEEN DAT ZE IETS TE DRINKEN KRIJGT WAARDOOR ZE IN SLAAP VALT. IK WAS VAN PLAN HAAR DE REST UIT TE LEGGEN ALS ZE AL EEN BEETJE SLAPERIG WAS, ZODAT ZE ONTVANKELIJKER WAS VOOR REDE.
U WEET HOE KINDEREN ZIJN.
NEE.

HIJ IS TOCH NIET AL...
NEE, HIJ SLAAPT. AL TWEE DAGEN.
DE MAN IN HET LEDIKANT IS ZIEK EN AAN HET EIND VAN ZIJN KRACHTEN. JIJ MOET BIJ HEM IN BED SLAPEN, ZODAT JOUW JEUGD IN HEM ZAL OVERVLOEIEN, WAARDOOR HIJ OPNIEUW KRACHT ZAL OPDOEN OM TE GENEZEN. JIJ KAN IEMAND HET LEVEN REDDEN DOOR HEM TE GEVEN WAT JIJ TOCH IN OVERVLOED HEBT. HET WORDT TIJD DAT JE LEERT DAT JE IN HET LEVEN ALLES MET ANDEREN MOET DELEN.
JE ZAL ER TROUWENS NIET EENS WAT VAN MERKEN. JE ZAL DIEP SLAPEN EN ALS JE MORGEN WAKKER WORDT, IS ALLES ACHTER DE RUG. DAN GAAN WE NAAR HUIS. BANG HOEF JE NIET TE ZIJN, IK BEN DE HELE NACHT IN DE KAMER HIERNAAST. JE MAG ME NU NIET IN DE STEEK LATEN. WE ZIJN ARM EN WORDEN HIERDOOR GOED BETAALD.
TWEE WEKEN LATER.
WE GAAN WEER NAAR AMSTERDAM.

JE MOET JE NIET AANSTELLEN. DE VORIGE KEER IS ER NIETS MET JE GEBEURD. EN HEB JE DE HELE NACHT KUNNEN SLAPEN.
HET IS EEN MOOI NACHT.
DIT KEER IS HET ECHT DE LAATSTE KEER.
JA.

WAT IS DE BEDOELING?
IK HEB HET ER MET JE OVER GEHAD.
IK MOET DE BIJGEDACHTE ONZIN NIET
WAT VIND JIJ ERVAN?
WAARVAN?
VAN DE DINGEN DIE ZE JE LATEN DOEN?
HET GEEFT NIETS. IK WIL HET ZELF.
DWINGEN ZE JE? JE HOEFT NIET ALS JE NIET WILT.
IK WIL HET.
NU HEB JE HET GEHOORD
MAAR HIJ IS NOG ZO JONG, MAMA.
HIJ IS EVEN OUD ALS JIJ.

WAT KOM JE DOEN?
SLAPEN.
IK KAN NIET SLAPEN. AL HEEL LANG NIET. ZE WETEN NIET HOE HET KOMT. MAAR HET IS HEEL SLECHT VOOR ME. ALLES WORDT SLAP AAN ME.
ALLEEN GETROUWDE MENSEN LIGGEN SAMEN IN BED.
OOM LO IS DOOD. HET HART.

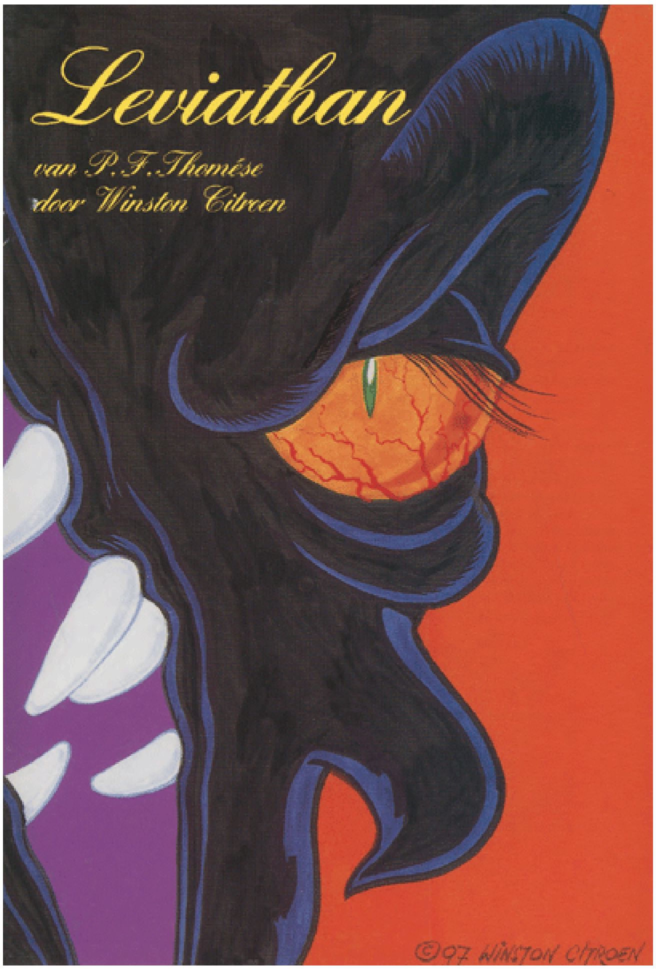
AH, DE SCHONE SLAAPSTER. KOM JIJ JE OUDE TANTE OPZOEKEN, M'N DUIFJE? IK DACHT DAT JE ME VERGETEN WAS.
MAMA SLAAPT SLECHT. MAAR DE HUISARTS WIL HAAR NIETS GEVEN. TOEN HEEFT ZE AAN HET DRUPPELFLESJE VAN OOM LO GEDACHT, WAARUIT IK ALTIJD WAT KREEG ALS WE IN AMSTERDAM WAREN. MAAR NU IS HET GOEDJE OP. EN IK WILDE WETEN OF U MISSCHIEN VOOR NOG ZO'N FLESJE KON ZORGEN. ZODAT MAMA TENMINSTE KAN SLAPEN.
IK GELOOF NIETS VAN JE VERHAAL. MAAR IK KAN JE NATUURLIJK WEL AAN EEN PAAR DRUPPELS HELPEN. OP ÉÉN VOORWAARDE: DAT JIJ NIET ALS VROEGER NAAR DE ZIEKEN GAAT OM HEN TE GENEZEN. JE MOEDER HOEFT NIET MEER MEE.
MAAR...
NEE NEE. DAAR KOMT NIETS VAN IN. IK WAS JUIST BLIJ DAT DE DOOD VAN OOM LO AAN ALLES EEN EIND HEEFT GEMAAKT.
IK HEB HET MET DE BUURVROUW GEHAD OVER ONZE TOCHTJES NAAR AMSTERDAM.

WAT?
NEE, IK HEB NOG NIETS GEZEGD. MAAR DAT KAN IK BEST EENS DOEN. TENZIJ U ME BIJ TANTE BERTHE LAAT LOGEREN.
KLEED JE MAAR UIT.
DE ZIEKE KOMT ZO.
FRED DE HEIJ

De slaapster van **Allard Schröder** verscheen in de verhalenbundel *Het pak van Kleindienst* in 1996 bij De Bezige Bij. Schröder publiceerde verder o.m. *De gave van Luxuria* (1 989), *De muziek van de zwarte toetsen* (1991) en *Raaf* (1995).

Fred de Heij (1960). Rietveld Academie van 1978 tot 1983 (afdeling illustratie). Werkte daarna vooral voor kinderboekuitgevers. Tekent strips vanaf 1990, voor o.m. de weekbladen Kuifje, Taptoe en Tina. In 1997 begon hij een eigen stripblad, 'Filo'.

Leviathan
van P.F. Thomése
door Winston Citroen



Wat blijft is leegte
Over *Leviathan* van P.F. Thomése

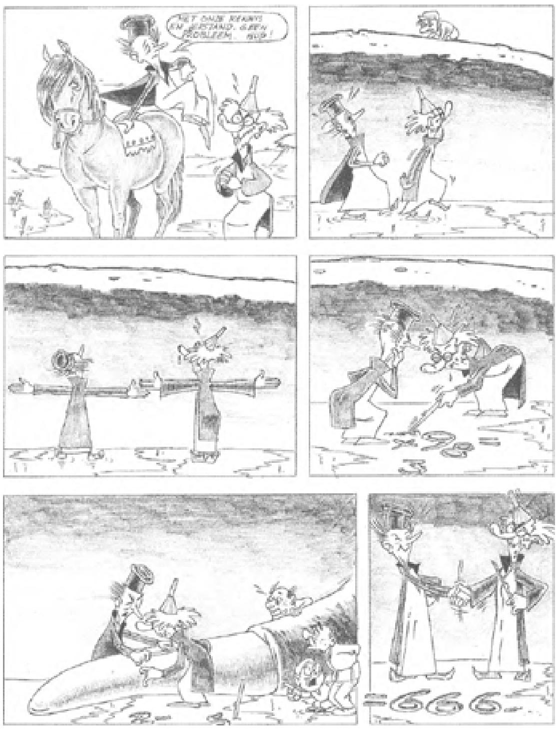
P.F. Thomése debuteerde in 1990 met de verhalenbundel *Zuidland*, die in 1991 werd bekroond met de AKO Literatuur Prijs. Het verhaal 'Leviathan' opent de bundel. Meteen al in de openingszin stappen we het typische Thomése-universum binnen, dat bol staat van de algehele ontreddering: 'De drie jagers merkten pas na enige tijd dat ze niet meer op een pad liepen.' De jagers vinden het pad nooit meer terug, zoals alle personages in dit verhaal hopeloos verdwalen en oplossen in het niets. Dit gegeven geeft de door Thomése opgevoerde Janus Dousa, een tweederangs dichter, de volgende lucide gedachte in: 'Je gaat van hier naar daar, [...] van daar naar ginds, maar je komt nergens, want het is de wereld die onder je vandaan glijdt - en als je omkijkt kun je haar zien verdwijnen.' Het basisgegeven van 'Leviathan' is snel verteld: er is voor de kust van Noordwijk een walvis aangespoeld en iedereen probeert op zijn eigen wijze dit gevaar, want zo wordt het beest opgevat, te bezweren: de een meent dat het iets met God te maken heeft, anderen zoeken hun toevlucht in feiten en beginnen de walvis op te meten en Janus Dousa probeert zich te herinneren 'of er in de *Naturalis Historia* melding werd gemaakt van een *baleana* of *phallaina*, zoals de walvis in het Grieks werd genoemd'. Het is duidelijk: we bevinden ons hier op het breukvlak van twee tijden, op de grenslijn van het oude en het nieuwe geloof, terwijl bovendien de verlichtingsidealen in zwang beginnen te raken: 'Zo had iedereen zijn mening, er waren er die een paar meningen hadden en een enkele had zelfs tegenstrijdige meningen.'

'Leviathan' is een sfeerrijk verteld maar vooral ook dreigend verhaal, waarin het universum wordt teruggebracht tot Noordwijk, en zelfs die wereld krimpt nog verder in met als gevolg dat iedereen elkaar in de weg gaat zitten en dat niemand meer weet waar hij heen moet. De slotzin van het verhaal suggereert dat slechts de eenvoudigen van geest zich nog illusies maken: 'Vooruit ging het Bultje, om netten te halen - en achter hem werd zijn dode vader door de duinen gesleept, en het Bultje wist van niets en dacht dat er met de netten iets groots gevangen ging worden.' Dan is de walvis allang verdwenen, zoals alles verdwijnt en er slechts leegte overblijft.

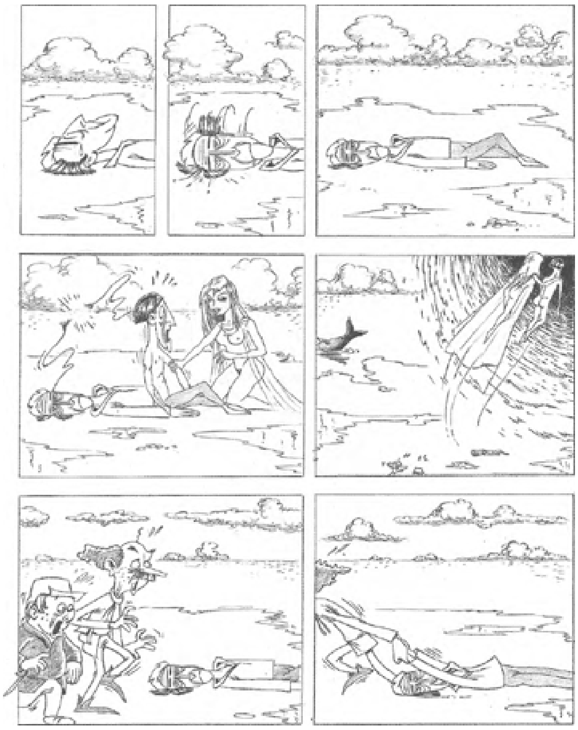
Josje Kraamer en Arie Storm

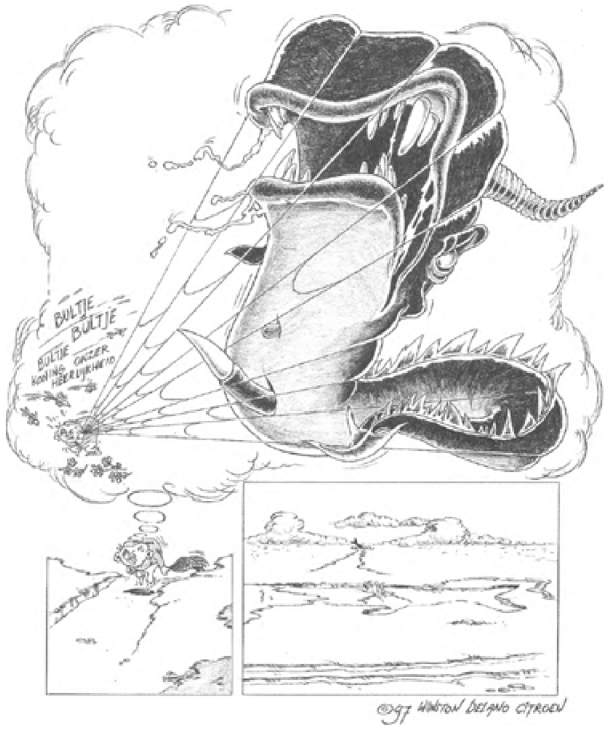
HET DORP
DE VOLGENDE OCHTEND
OH GOD, NIETS BLIJFT ONS BESPAARD... EN DE SCHEPEN. LATEN WE SNEL KIJKEN.
PAPPA PAPPA
WAT MAAKT IK JE TOCH, KLEIN KRENG
GOED ZO MIJN ZOON.. GOED ZO
FIJN. NOU SCHOUT... ALLES WEG. ONZE SCHEPEN ALLES....
... ALLES. ZELF DE JAGERS ZIJN SPOORLOOS.
IK GA ONZE HEER DOUJA TEGEMOET. HIJ WEET RAAD.

EN DE JAGERS EN.. EH.. EH..
GELEERDEN HELPEN DIT VRAAGJE SNEL DE WERELD UIT


MET DAT KENNIS EN VERSTAND. GEEN PROBLEEM. HUP!
666

KOM MANNEN HAAL NETTEN...
AAN DE SLAG KLEINE. NETTEN HEBBEN WE NOG GENOEG.
MEER NETTEN DAN GELD.
MOE... MOE...
IK BEN ZO ONTZETTEND MOE

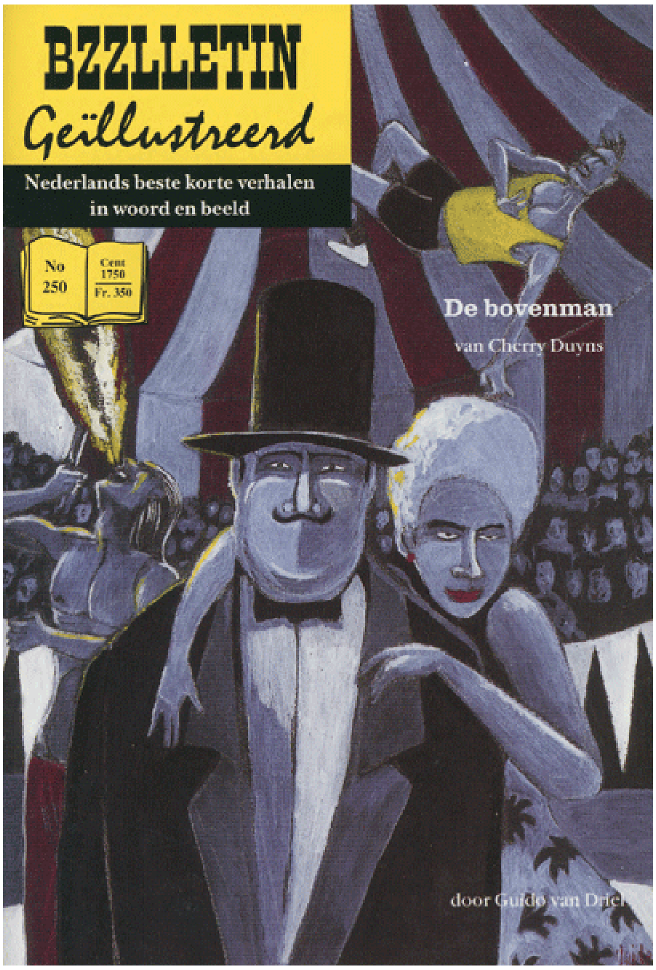



BULTJE
BULTJE
BULTJE
KONING
ONZER
HEERLIJKHEID
©97 WINSTON DELANO CITROEN

Leviathan van **P.F. Thomése** (1958) verscheen in 1990 in *Zuidland*, de verhalenbundel die in 1991 werd bekroond met de AKO-literatuurprijs. Thomése publiceerde verder de roman *Heldenjaren* (1994) en de verhalenbundel *Haagse liefde & de vieze engel* (1996). Al zijn boeken verschenen bij uitgeverij Querido.

Winston Delano Citroen is in 1954 geboren op de Amsterdamse Churchilllaan. Hij tekent vanaf zijn vierde levensjaar en volgde een (privé)opleiding bij Jaap Bouhuys en aan de grafische school in Haarlem. Ook kreeg hij les van striptekenaar Frits Kloezeman (illustrator van de Rechter Tie-serie). Was actief als freelance (reclame)tekenaar, boekillustrator, stripen cartoontekenaar en leraar striptekenen. Vertelde zijn levensverhaal aan Constant Vecht, die het in een verhaal vatte dat werd gepubliceerd in de bundel *De olifant en het Joodse probleem* (uitgeverij Arena, 1994) onder de titel ‘De zwarte Citroen’.

De bovenman
van Cherry Duyns
door Guide van Driel



De laatste der boniseurs
Over *De bovenman* van Cherry Duyns

Cherry Duyns is een ouderwetse verteller. Hij vertelt zijn eigen verhalen en romans alsof hij ze ter plekke verzint. Geef hem de ruimte op een podium en ik hang gegarandeerd aan zijn lippen. Zo bevond ik me ooit onder zijn gehoor, toen hij het betrekkelijk autobiografische verhaal ‘Montagne & zoon’ voorlas. Het is het relaas van een schraal artiestenbestaan. Het gaat over een gepassioneerde vader, een variété-artiest die zijn zoon ‘het vak’ wil bijbrengen. Helaas voor hem verlangt zijn oogappel niet naar een volgspot, schmink en applaus. Hij blijkt er ook helemaal geen gevoel voor te hebben: ‘Tijdens de truc met de mysterieuze Indiase touwen bemerkte hij dat het beslag onder de hoederand wegvloeide en langs het gelaat neer-drupte op de revers van zijn met vraagtekens en sterren bestikte fantasiejasje’.

Waarom ik de geschiedenis van ‘Montagne & zoon’ zo aangrijpend vind, heeft - naar ik vermoed - iets te maken met een van de eerste alinea's van het verhaal: ‘Mijn vader was een denker, maar zijn geestkracht gold niet de onopgelostheden van leven en dood, of vraagstukken van wis-en natuurkundige aard. Dat achtte hij niet van groot belang. Wat hem diep kon bezighouden, en dat vele dagen, was de vraag hoe een overwegend ontklede vrouw in een oogwenk van het podium te laten verdwijnen en haar plaats ongemerkt te doen innemen door een dwerg, vier witte tijgers of een kip. Daar diende een antwoord op gevonden te worden’. In de jaren van ‘de verbeelding aan de macht’ heb ik me intensief bezig gehouden met de zaken waar de vader van Duyns geen brood in zag: de wijsbegeerte van het wiskundig denken. Zonder veel succes. Ik was op zoek naar een of andere vorm van pure ontroering, maar trof daarvan niets in de mathematisch-filosofische bouwwerken van Georg Cantor, L.E.J. Brouwer en Kurt Gödel. Van de ene dag op de andere hield ik mijn wijsgerige beslommeringen voor gezien, zeker nadat ik op een paar meter afstand van de plek waar ik mijn uiteindelijke bevindingen inzake ‘De erfenis van Cantor’ op negentiende-eeuwse wijze had gepresenteerd, een zevental olifanten de stad had zien binnenmarcheren. Ongeveer te zelfder tijd las ik het verpletterende verhaal ‘Eerste smart’ van Franz Kafka. Een korte vertelling over een trapezewerker die dag en nacht in het nok van de circustent verbleef - een gelukzalige levenswijze die slechts af en toe werd verstoord door het onvermijdelijke reizen van de ene stad naar de andere. Om de arme trapezewerker van deze vorm van onnodig lijden te vrijwaren regelde zijn impressario dat hij in een raceauto of in het bagagenet van de trein razendsnel naar de volgende bestemming werd gebracht. Juist in dat bagagenet ging de trapezewerker aan zichzelf twijfelen. En zo verschenen de eerste rimpels in zijn gladde kinderlijke voorhoofd. Na de zoveelste lezing van ‘Eerste smart’ begon me steeds duidelijker voor de geest te staan dat de mooiste metaforen voor het leven misschien wel door het circus, de kermis en de *side-shows* worden opgeworpen. Ik ontdekte Herenleed (1977), de onnavolgbare dialogen van Armando en Cherry Duyns over ‘weemoed en verlangen’, evenals de gedichten en verhalen van K. Schippers over ‘Het proefondervindelijk bestaan’. En ik was helemaal verkocht, toen ik *Freaks* (1932) zag, van Tod Browning, over een reizend kermisgezelschap. Een rolprent over compassieve liefde en niets ontziende jaloezie. Een verbijsterende ervaring. Nooit meer bracht een speelfilm mij zo vreselijk van mijn stuk. Ik huilde, zoals Kaf ka's trapezewerker die lag te rillen in het bagagenet.

BONK
BONK

KLOP
KLOP

Tegen deze historische achtergrond hoorde ik Cherry Duyns het verhaal ‘Montagne & zoon’ voorlezen. In de daaropvolgende jaren heb ik hem dikwijls in het openbaar gesproken. En steeds vroeg ik hem dan *en publie*, of hij als besluit van ons gesprek een ander verhaal dan ‘Montagne & zoon’ uit zijn bundel *De bovenman* (1989) wilde voorlezen. ‘Tarzan’, bijvoorbeeld. Hoe graag had ik hem niet horen vertellen over Johnny Weissmuller, vijfvoudig Olympisch zwemkampioen in 1924 en in 1928, - zijn lievelings-Tarzan. ‘Fraai van lichaamsbouw, soepel van tred en allemachtig van kreet: Aiiaiiiiaiiiiiiiiaaijaiijaaaaaaaaaau!’ Een van de vele onvergetelijke anekdotes uit het leven van de enige echte Tarzan die in dat verhaal werd vereeuwigd, is deze: ‘Toen Johnny Weissmulller eens bij een opname van een film blijk wilde geven van zijn verbale mogelijkheden en de zin “Jij lopen” uitwerkte tot “Jij lopen vlug!”, onderbrak de regisseur deze tekstverandering met de mededeling: “Zeg nou gewoon wat er staat, ga geen redevoeringen afsteken.”’ Maar Duyns heeft, tot mijn grote verdriet, ‘Tarzan’ nooit in het openbaar willen voorlezen, naar ik aanneem omdat hij bang was dat hij zich hopeloos zou verslikken in de onvermijdelijke oerkreet van de aapmens. In plaats daarvan las hij wel eens ‘De bovenman’, een ontroerende vertelling over de laatste dagen van het rondreizende ‘Grand Théâtre Mirabilis’. Voor de oorlog was de directeur daarvan nog jong en buigzaam geweest. Hij drukte in die dagen bij voorbeeld handstanden op flessen, brugleuningen en wandelstokken, maar toen hij als bovenman een kopstand op een hoge losse ladder maakte, uit zijn evenwicht raakte en naar beneden viel, was het met zijn ongeëvenaarde loopbaan gedaan. Vervolgens werd hij, zeg maar, gewoon weer een onderman. Met alle menselijke gevoelens van dien. Hij verdeelde de wereld in drie categorieën: Iet - zijn vrouw -, de grapjassen - God was bij voorbeeld een grapjas - en de rest: de geitekoppen. De directeur sleet zijn dagen als boniseur van het ‘Grand Théâtre Mirabilis’. Er was op de hele kermis geen betere boniseur dan de bovenman. Die kreeg zelfs doven naar binnen. En blinden als het moest. Maar dankzij ‘een misverstand’, zoals Duyns het in zijn melancholieke stijl uitdrukt, hielp de bovenman zijn eigen nering naar de Filistijnen. Hij was de laatste der boniseurs. Zoals Cherry Duyns de laatste der ware verhalenvertellers is.

J. Heymans

De bovenman van **Cherry Duyns** verscheen in 1989 bij uitgeverij Thomas Rap als onderdeel van de gelijknamige bundel.

Guido van Driel (Amsterdam, 1962). Autodidact. Hij begon in 1986 als illustrator bij Folia, het weekblad van de Universiteit van Amsterdam en werkte eerder als illustrator voor o.m. de Volkskrant. Hij publiceert strips in Ons Amsterdam (‘Toerist in eigen stad’, samen met Bas Blokker) en Nieuwstribune (‘Producentje en Consumentje’).

In september 1994 verscheen zijn stripalbum *Vis aan* de Wand bij uitgeverij Oog en Blik (Stripschapspenning 1995) en in 1996 bij diezelfde uitgeverij *Meneer Servelaat neemt vakantie* (in datzelfde jaar in Brussel bekroond met de ‘Prijs de Leeuw’).

Hij is ook actief als schilder en exposeerde o.m. in galerie Het Magazijn in Amsterdam (in 1991) en - samen met o.m. Theo van den Boogaard, Joost Swarte, Loustal en Crumb - in 1994 tijdens de Haarlemse Stripdagen.

[Nummer 251/252]

Voorwoord

In het werk van verschillende Nederlandse en buitenlandse auteurs spelen ‘dingen’ soms de hoofdrol in plaats van personages. Zo schreef Francis Ponge in korte prozagedichten over zulke prozaïsche onderwerpen als zeep of kiezelstenen, wijdde Georges Perec wijdde een korte roman, *Les choses*, volledig aan wat een echtpaar in de loop van een huwelijk zoal aan materieels om zich heen verzamelt, en publiceerde Roger Caillois een roman onder de titel *Stenen*. In de beeldende kunst weerspiegelt die aandacht voor doodgewone dingen zich in het werk van Marcel Duchamp. Postmoderne kunstenaars verwijzen graag naar Duchamp wanneer ze doodordinaire objecten als (onderdeel van een) kunstwerk presenteren.

In dit dubbelnummer van BZZLLETIN worden dagelijkse ‘dingen’ op verschillende manieren onder de loep genomen - in essays, verhalen en in beeldvorm. Met o.m. bijdragen over het werk van Roger Caillois, Julio Cortázar, Kees 't Hart, Georges Perec, Rascha Peper en Jean-Philippe Toussaint. Verder het tweede deel van het vervolginterview met J.J. Voskuil, beschouwingen over de boeken van Peter Ackroyd en Dan Jacobson en een interview met Dirk van Weelden, naar aanleiding van zijn roman *Orville*, die onlangs verscheen.

Ron Elshout

De gevangenissen van de overvloed
Over *De dingen* van Georges Perec

> *Het had zo moeten zijn dat de wereld, de dingen hun altijd al toebehoord hadden en zij zouden er de tekenen van hun bezit vermenigvuldigd hebben.*
>
> Georges Perec [uit: *De dingen*]

Een boek is ook een ding en dingen vertegenwoordigen zichzelf, hun gebruikswaarde en natuurlijk: status. Dat laatste mocht ik eens beleven, toen ik bij iemand op visite was en in de met buitengewoon kwantitatieve eigenschappen behepte bibliotheek van de heer des huizes rondgeleid werd. Met duidelijk gespeelde achteloosheid meldde deze: ‘Hier staan de Franse filosofen, dat is een wandje Duitse poëzie, daar boven...’ Een medeslachtoffer van de rondreis door het literaire paradij s fluisterde mij ongeïmponeerd in: ‘Ik wil een boek alleen nog maar *hebben*, als ik zeker weet dat ik het lees.’

Het is juist een boek, zelf een ding dus, dat de spanning tussen de status van dingen en de mensen erom heen prachtig en uiterst schrijnend beschrijft. Misschien is een beter woord hier: analyseert. Dat boek is: *De dingen* van Georges Perec.

Dat ik aarzel over de keuze tussen ‘beschrijven’ en ‘analyseren’ komt doordat Perec zowel het een als het ander tot in griezelige perfectie beheerst. Er staan in het boek visionaire evocaties van markten, winkelgalerijen en restaurants van een Gargantueske pracht en kracht, zodat het water me, vooral bij slagerijen en banketbakkerijen, in de mond stroomde, maar de tragiek van de twee hoofdpersonen, Jérôme en Sylvie, is dat het bij visioenen moet blijven. Hun levensgevoel en de afstand tot de wereld wordt bijzonder scherp geanalyseerd.

De keuze voor dat laatste woord heeft niet in de laatste plaats te maken met de stijl van Perec. Er komt in het hele boek geen dialoogvoor. Perec hanteert daarnaast een afstandelijke, nuchter constaterende verteltrant die ruimte biedt aan pijnlijk scherpe ontledingen van hun beweegredenen. Het boek heeft een hoog gehalte aan conclusies en definities omtrent de relaties tussen mensen en dingen die er niet om liegen.

De roman begint in een vileine onvoltooid verleden toekomende tijd die al snel overgaat in een nog scherpere voltooid verleden toekomende tijd: ‘Zij zouden geen rancune, geen bitterheid en geen afgunst kennen. Want hun financiële middelen en hun verlangens zouden in ieder opzicht met elkaar in overeenstemming zijn.’ Zelfs een niet erg geoefende lezer snapt dan dat het juist op deze fronten mis zal gaan en inderdaad begint het volgende hoofdstuk: ‘Zij hadden graag rijk willen zijn.’

Tweedehands leven

Jérôme en Sylvie leven in een staat van permanente verleiding door alle, overwegend stevig geprijsde en daardoor meestal onbereikbare, dingen om hen heen. Ze zijn beiden reclame-enquêteurs en behalve de ironie die daarin schuilt, biedt hen dat de illusie van vrijheid, die echter gepaard gaat met zeer bescheiden inkomsten, zodat

ze bijna voortdurend op de rand van armoede verkeren. Het alternatief is een vaste, goed betaalde betrekking, maar dan zou hun vrije tijd op gaan aan: werken. Doordat zij zich in de ene sociale klasse bevinden, maar de wensen en verlangens van andere sociale klassen koesteren, leven zij als het ware in een vacuüm.

In den beginne denk je als lezer nog dat het om een zelfgeschapen vacuüm gaat waarvan ze zich bewust zijn, maar gaandeweg wordt duidelijk dat er iets met hun karakters aan de hand is. ‘Zij zouden van het leven gehouden hebben. Hun leven zou levenskunst geweest zijn,’ vertolkt de schrijver hun denken. Dat hadden ze gedacht, denk je op zeker moment, want als Jérôme en Sylvie één ‘ding’ missen dan is het *joie de vivre*. De schrijver noteert onbarmhartig: ‘Wat zij bitter misten - en dat was ongetwijfeld het ernstigste - was welstand,

Geen materiële, objectieve welstand, maar een zekere nonchalance, een zekere ongedwongenheid. Ze hadden de neiging opgewonden, krampachtig, begerig, bijna jaloers te zijn.' Het gevolg is dat zij geen gevoel voor de dingen ontwikkeld hebben. Zij kennen het vanzelfsprekende, 'het ware, impliciete en immanente genot' niet 'dat gepaard gaat met lichamelijk geluk'. Al hun geneugten zijn daarmee van cerebrale aard. Perec brengt hun *joie de vivre* om zeep voordat het de kans heeft gehad geboren te worden: 'Ze bezweken voor de tekenen van rijkdom, zij hielden van de rijkdom, voordat zij van het leven hielden.'

Hun smaak is niet echt, die wordt gevoed door de smaak van de dag zoals ze die vinden in het tijdschrift L'Express; hun passies zijn niet echt, want afgekeken en daardoor leven zij niet echt: dingen verworden onder hun gecorrumpeerde blikken tot museumstukken. 'In de wereld die de hunne was, was het bijna verplicht om altijd meer te verlangen dan je kon aanschaffen.' Vervolgens roept een beetje geld dus onmiddellijk nieuwe behoeftes op, zodat zij langzamerhand gevangen raken in de overstelpende veelheid daarvan. Het constant verlangen naar onbereikbare materiële bevrediging vereist een baan met status die de illusie van vrijheid kapot zou maken en omdat het voortdurend onmogelijk is alle dingen die ze zouden willen hebben aan te schaffen, verandert hun leven in een zoektocht op markten, bazars en veilingen. Perec beschrijft ze alsof ze zelf niet door hebben dat het 'tweedehandse' een beeld wordt voor het leven dat ze leiden.

Genot?

Toch kennen ze het gevoel van de 'volheid van de wereld' wel en zijn ze een enkele keer tevreden, maar die momenten zijn zo broos, dat er maar een kleinigheid hoeft te gebeuren of het geluksmoment raakt ontwricht. In één van zijn apodictische uitspraken formuleert Perec hun status quo aldus: 'Zij die alleen willen léven en die leven de grootst mogelijke vrijheid noemen, het uitsluitend en alleen najagen van geluk, het bevredigen van begeerten en driften, het onmiddellijk gebruik van de grenzeloze rijkdommen van de wereld - Jérôme en Sylvie hadden dat uitgebreide programma tot het hunne gemaakt - zulke mensen zullen altijd ongelukkig zijn.' Jérôme en Sylvie willen misschien wel van het leven genieten, maar ze zijn er niet toe in staat, omdat ze leven in een omgeving die genot op één lijn stelt met bezit, hetgeen er toe leidt dat ze zich uiteindelijk voornamelijk bezig houden met de economische kanten van het bestaan.

Hun zoektochten en hun werk voeren hun langs materiële paradijzen (antiquariaten, slagerijen, veilingen, markthallen) die ze vervolgens in de vorm van lachwekkende projecties met zich meedragen. Ze krijgen dan de allures van personages uit het werk van Dickens, met dien verstande dan dat het bij die schepselen om een schrijnend tekort aan *primaire* levensbehoeften ging. De eilandjes van (relatieve!) armoede die zij zijn, gaan ten onder in de grote zee van overvloed.

De vlucht

Perec weet veel inhoud saam te ballen in één zin. De hoofdstukken 1 en 2 van het tweede deel van de roman beginnen achtereenvolgens met: ‘Ze probeerden te vluchten’ en: ‘Hun eenzaamheid was totaal.’

Sylvie weet een baantje te bemachtigen in Sfax (Tunesië), maar hun vlucht leidt tot niets anders dan een totaal isolement. Hun poging tot ontsnapping uit het vacuüm tussen ‘vrijheid’ en werken, tussen ‘armoede’ en materiële rijkdom voert hen een volslagen niemandsland binnen. Je komt er dan achter dat ze zich nooit hebben geprobeerd aan te passen aan het leven, of dat ze hun vrijheid koesterden en de daarbij behorende relatieve armoede accepteerden, maar dat ze steeds het onmogelijke probeerden: namelijk het leven aan te passen aan hun materiële wensen. Het gevolg is dat ze volkomen gevoelsdood zijn, voorzover ze dat al niet waren.

Toch lijkt het er even op dat het verblijf in Sfax tot een loutering zal leiden, omdat hun eigen armoede als het ware opgaat in de Tunesische, maar tijdens een bezoek aan de soek kopen ze niets, *omdat geen van de voorwerpen hun het idee van rijkdom geeft* en dan weet je het zeker: ze zijn ten onder gegaan aan hun eigen geestelijke dorheid. Nooit, maar dan ook nooit zullen ze in staat zijn een ding te bewonderen, te koesteren of zelfs alleen maar te waarderen om het ding zelf. Als zij ze al gehad hebben, ooit, dan ze zijn hun waarachtige gevoelens nu voorgoed kwijt.

Het einde

Dat Perec in de *epiloog* nog laat weten dat Jérôme en Sylvie directeursbanen in Bordeaux hebben aangenomen, doet er niet eens zoveel meer toe; je hebt ze tegen die tijd al lang 'dood' verklaard. De beginzin luidt niet voor niets: 'Zo had alles verder kunnen gaan' en in wezen gebeurt dat ook. Ongetwijfeld zullen ze straks 'hun Chesterfield-bank', 'hun echte leren fauteuils', 'hun porselein, zilveren bestek, kanten tafelkleden en luxueueze, in rood leder gebonden boeken' bezitten. Maarwee degene die door hen rondgeleid wordt langs al deze rijkdommen. De eersteklasreis naar Bordeaux eindigt met de omineuze zin: 'Maar de maaltijd die zij voorgezet zullen krijgen zal ronduit smakeloos zijn.'

De toekomst

De ondertitel van de roman, 'een verhaal uit de jaren zestig', de oorspronkelijke verschijningsdatum, 1965, en het gegeven dat de Algerijnse burgeroorlog een bescheiden rol speelt in het verhaal, dateren de roman en lijken hem vast te pinnen in dat decennium. Het boek heeft echter een groot 'Jules Verne-gehalte', hoezeer het ook uitsluitend lijkt te gaan over de eerste luxegeneratie van na de oorlog. De 'voorspellingen' van Jules Verne kwamen op den duur meestal uit, hoe vreemd zijn fantasieën ook mochten lijken toen hij ze publiceerde. *De dingen* van Georges Perec was op het moment van verschijnen in 1965 ongetwijfeld een beschrijving en een analyse van een toestand waarin een bepaalde categorie mensen verkeerde, maar de Nederlandse vertaling in 1990 is niet alleen uit literair oogpunt zinvol, want de overeenkomsten tussen de twee decennia zijn legio. Daardoor zijn de moeilijk te weerleggen uitspraken van Perec over de levenswijze van Jérôme en Sylvie en de wereld waar zij in leven, zonder veel problemen te transponeren in een verhaal over de jaren negentig: 'Heden ten dage zijn er in onze landstreken steeds meer mensen die noch rijk noch arm zijn: ze dromen van rijkdom en zouden rijk kunnen worden: en daarmee begint hun ellende.' De 'hypothetische jongeman', wiens jacht op bezit en status Perec op zeker moment beschrijft, diens ongeduld, volgens Jérôme en Sylvie 'de deugd van de twintigste eeuw' (en als Perec dat niet ironisch bedoelt vreet ik mijn hoed op!), het moment waarop hij in de val van het kopen op af betaling loopt, waardoor hij zijn bezit niet bezit, kennen we die niet? Verhevigt hij niet, heden ten dage, zijn eigen ongeluk, omdat hij daarmee de-dingen-om-zichzelf voorgoed kwijt is? Hij zou geen rancune, geen bitterheid en geen afgunst kennen, want zijn financiële middelen en zijn verlangens zouden in ieder opzicht met elkaar in overeenstemming zijn.... Maar: hij had graag rijk willen zijn. En het verhaal kan, heden ten dage, gewoon opnieuw van start.

Moraliteit zonder moraal

Perec formuleert de moraal niet - hij kijkt wel link uit. Hij verlaat zijn afstandelijke perspectief niet en stelt vast als een deurwaarder, maar dat zorgt er wel voor dat je

nog eens over de dingen om je heen nadenkt. Waarin schuilt hun waarde? Dat maakt het boek waardevol - vanwege de zo goed als verzwegen visie op het leven en de dingen. Daarom moet het gelézen worden en niet uitsluitend in een al dan niet welgevulde boekenkast staan, in rood leer gebonden of niet.

Literatuur

Georges Perec, *De dingen. Een verhaal uit de jaren zestig*. Vertaald door Edu Borger, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1 990.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN en publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende literaire tijdschriften

Yves van Kempen
De lyriek van de steen
Over *Stenen* van Roger Caillois

Een steen is warm, een steen is koel, een steen is massief of poreus, een steen is onbeweeglijk, een steen is een stille kracht die de tijd trotseert, is een gewoon dood ding. Maar de eerste Franse Borgeskenner en vertaler Roger Caillois (1913-1978) wist wel beter. Voor hem bevatten *Stenen* onontdekte werelden die een geheim bewaren. Hij schreef een boek over onder meer de mythologie, fysica en metafysica van *Stenen* met de weinig opwindende titel *Stenen* (*Pierres*, 1966), maar het is wel een hoogst enerverend boek, fascinerend en irritant, en uniek in zijn soort.

Alleen maar warm, koel, massief, poreus, onbeweeglijk? Nu ik *Stenen* heb gelezen, weet ik wel beter. Dat je in de grillige structuur van brokstukken materie met een beetje fantasie figuren kunt projecteren, gestalten van mensen, dieren of zelfs goden, daar zal niemand die zich zijn kindertijd nog herinnert vreemd van opkijken. Ik heb er geen enkele moeite mee om te geloven dat er creatieve geesten zijn bij wie de grillige vormen van vooral mineralen hele mythische taferelen oproepen. Om het bij de voorbeelden van Caillios te houden: ‘Niobe, als zij machteloos toeziet hoe haar zonen worden afgeslacht, of Herakles die juist de vogels van Stymphalos-heeft uitgeroeid en, ofschoon vermoeid, nog eenmaal zijn onzichtbare boog spant’.

Inmiddels ben ik ook vertrouwd geraakt met een heel ander fenomeen, met de idee dat er stenen zijn die zich moeiteloos kunnen vermenigvuldigen en wel duizend kleine steentjes ter wereld brengen. Dankzij Caillois heb ik de *xionghuang*steen leren kennen die koud en bitter is en meisjes in jongens kan veranderen, en ben ik vertrouwd geraakt met de *shizhi*steen, een vlezig exemplaar dat net als levende wezens een hoofd heeft, een staart en vier ledematen maar dan wel in de vorm van een paddestoel. En eveneens dankzij hem heb ik nu weet van de *shiyan*steen die op een oester lijkt en op warme zomerdagen uitvliegt. Akkoord, het zijn allemaal mythen die in de Chinese oudheid rond stenen zijn geweven, maarvoor de duur van mijn lectuur wil ik ze graag voor waar aannemen, zo overtuigend weet Caillois die stille, kille, massieve en schijnbaar tijdloze dingen die stenen op het eerste gezicht lijken tot leven te roepen.

Al dit onvoorstelbaars kom je ook dichter bij huis tegen. In de mythen uit eigen omgeving is al evenzeer sprake van de meest wonderlijke exemplaren: stenen die kinderen verwekken, vleeseters zijn, miskramen kunnen voorkomen of hermafroditisch zijn. Op de Tmolusberg, zo meldt Caillois, komt een puimsteen voor die vier keer per dag van kleur verandert en die, omdat deze wisselingen alleen door jonge meisjes waargenomen kunnen worden, hen beschermt tegen aanranding. Philostratos maakte in zijn boek, *Leven van Apollonius van Tyana* melding van een pentarbos - daarna nooit meer ergens gesignaleerd -, een steen met de eigenschap om van veraf andere stenen aan te trekken die zich dan als een zwerm bijen om hem heen hingen. 's Nachts schittert hij, schrijft Philostratos, overdag verblindt hij en hij bevat zoveel wind dat de aarde erdoor opzwelt en scheurt. Op de hellingen van het Haemus- en het Rhodopegebergte liggen filadelfische stenen die menselijke wezens voorstellen en het Orfische gedicht *Lithica* verhaalt over een steen die Helenus van Phoebos krijgt en die wordt behandeld als een klein kind. Hij wordt gewassen, gekleed en gewiegd

tot hij zijn stem laat horen. In deze mythologieën openbaren zich hallucinerende beelden, aan zinsbegoocheling grenzende visioenen ‘waarin het levenloze bezield en de zichtbare werkelijkheid voorbijgestreefd wordt’.

Goed beschouwd zijn het verhalen die getuigen van een elementair weten, van een bewustzijn dat nog heel dicht bij de natuur staat en dat in de dingen al vormen van poëzie onderkende nog voor de taal haar rechten kwam opeisen. Zo bezien oriënteert Caillois zich in zijn boek op een poëtica die zijn ontstaan en bestaansrecht niet vindt in de taal, maar in de grilligheid en onweerstaanbaarheid van de natuur.

Diagonale wetenschap

Wie is deze al even zonderlinge als uitzonderlijke Fransman? Jacq Vogelaar die de moeilijke vertaalklus samen met Arnan Oberski tot een voortreffelijk einde bracht, voorzag *Stenen* van een verhelderend nawoord waarin hij Caillois onder meer portretteert als een onvermoeibaar ijveraar voor een nieuw type kennis, de zogenaamde 'diagonale wetenschap'. Daarin gaat het om 'het speuren naarverbindingen tussen vormen die op elkaar lijken of met elkaar corresponderen, het leggen van verbanden tussen ogenschijnlijk ver uiteenliggende of zelfs tegengestelde werelden, zoals die van de levenloze en levende materie - en dat vooral niet willekeurig maar op systematische wijze'.

Caillois was antropoloog, socioloog, godsdienst- en natuurwetenschapper en in al die hoedanigheden vooral een onderzoeker met het uitzonderlijke talent om wetenschappelijke nieuwsgierigheid en vindingrijkheid te combineren met poëtische precizie en nuchterheid. Feitelijk was hij wetenschapper noch poeet. Als antropoloog was hij met name geïnteresseerd in de status en betekenis van het sacrale in primitieve samenlevingsvormen. Hij maakte enige jaren deel uit van de surrealistische beweging, leerde Bataille en Leiris kennen en richtte samen met hen in 1938 het 'Collège de sociologie' op, een genootschap dat zich bezig hield met de bestudering van gesloten groepen, primitieve samenlevingen en initiatiegemeenschappen. Zijn naam kreeg in literaire kringen voorgoed bekendheid toen Marguerite Yourcenar in 1981 toetrad tot de Académie Française en daarin een dankwoord uitsprak met als titel 'De man die van stenen hield'. Haar rede is een hommage aan een schrijver die ze als haar grote voorganger beschouwde - Caillois dus, die nadat hij in 1952 een glimmende labradoriet in handen had gekregen niet meer rustte totdat hij een respectabele verzameling stenen bij elkaar had gebracht.

Hij begint vervolgens aan de bestudering van dit arsenaal dat inmiddels zijn grote liefde was geworden, in eerste instantie met zuiver wetenschappelijke bedoelingen. Maar zijn karakterstructuur stond een langdurig verblijf in de academische wereld kennelijk in de weg. Zijn weetgierige geest die zich onder meer met poëzie, psychoanalyse, droom en spel had beziggehouden was te onrustig en te wars van systematiek om te voldoen aan de mores die daar van hem werd geëist. Zijn denken hield niet van de onwrikbaarheid van een allesoverkoepelende de constructie, het had een voorkeurvoor het brokstuk, het fragment. Daarbij prefereerde hij de elegante formulering boven het fantasieloze academisch taalgebruik en voor zover zijn waarnemen in het teken van zijn theoretiseren stond, werd dat altijd weer opgeheven door zijn verbeelding. Uiteindelijk ging hij op zoek naar een eigen vocabulair waarin hij geheel in overeenstemming met de eigen inzichten zijn waarnemingen kon verwoorden, of beter gezegd, verbeelden.

Oertijd

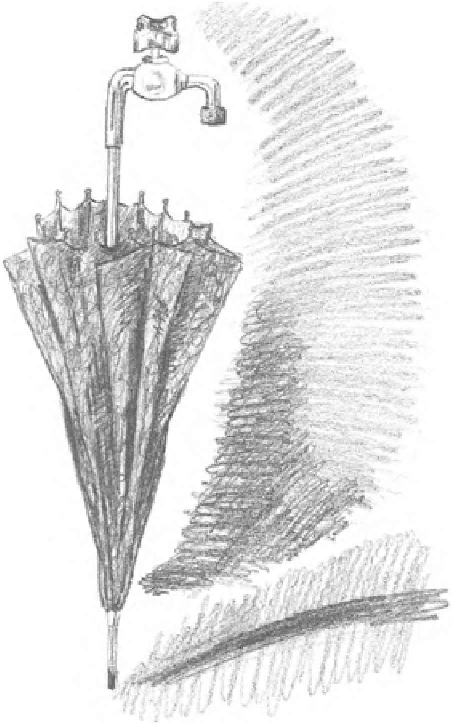
Verbeelden was voor Caillois overigens geen tomeloos erop los fantaseren. Een 'nauwkeurige verbeelding' moest vooral een beschrijving zijn van iets wat al reëel aanwezig is, ook al onttrekt die realiteit zich in eerste instantie bijna per definitie aan

de waarneming. Verbeelding is wat hem betreft het vermogen om de indrukken die uit waarneming ontstaan te modificeren en naar eigen inzichten te veranderen. Feitelijk had Caillois het plan ooit een Universele Esthetica tot stand te brengen vanin het zou uitgaan van de opvatting dat schoonheid al in de dingen van de natuur zelf aanwezig is. De mens, in casu de kunstenaar, hoeft haar daar slechts op te zoeken, hij mocht wat hem betreft de kunst van de oude Chinezen af kijken die marmeren platen signeerden alsof het om eigen kunstwerken ging. Geen wonder dat in *Stenen* al vrij snel het beeld opdoemt van een oertijd en een immense smidse met daarin een onafzienbare vuurgloed, een reusachtig aambeeld en verschrikkelijke onderaardse smeltkroezen. Hier huisde de grote demiurg die met een geweld dat demonischer, destructiever en brutaler is dan de zwakke kracht van de mens allerhande slakachtige massa's hun vorm heeft gegeven. Daarom alleen al was een steen in zijn ogen niet zomaar een toevallig ding, eindmorene in een proces van louter onverschillige natuurkrachten: hij vertegenwoordigde steeds een wereld op zichzelf, zij het in miniatuur.

Stenen begint met een voorwoord dat te vergelijken is met een litanie, een bijna bezwerende tekst met de

steeds terugkerende beginwoorden ‘Ik spreek van stenen’, waarin alvast de profane sacraliteit wordt geanticipeerd die delen van het boek iets mystieks geeft:

> Ik spreek van stenen: wiskunde, verwarring en orde; van stenen, hymnen en quincunxen; stampers en bloemkronen, zoom van de droom, gisting en beelden; van de steen als haargordijn ondoorzichtig en stijf als de lok van een verdronkenen, die evenwel langs geen enkele slaap golft, daar waar een sap beter zichtbaar en kwetsbaarder wordt in een blauw kanaal; van stenen als gladgestreken papier, onbrandbaar en bezaaid met wazige vonkjes; of de meest hermetisch afgesloten vaas waarin een vloeistof van vóór het water achter de enige volmaakte wanden danst en weer tot rust komt en voor het behoud waarvan een hele serie wonderen nodig is geweest.



Op deze enthousiaste en enthousiasmerende toon gaat Caillois de daarop volgende pagina's onverminderd voort. Hij beschrijft er in gedetailleerde beelden de resultaten van zijn nostalgische speurtocht naar het vroegste begin, naar de ochtend aller tijden, naar de tijd voordat ook nog maar één mens het daglicht had gezien. Beelden die zich oriënteren op de oergrond en daarmee vaak een intrigerende ondoorgrondelijkheid gemeen hebben. Ondertussen legt hij in zijn woordkeus en beeldspraak zijn grootste ambitie bloot; al formulerend tijdgenoot van het onheugelijke worden, ooggetuige zijn van het miljoenen jaren uitgerekte moment waarop, zoals hij het zelf formuleert, elementaire, anonieme en onverantwoordelijke krachten, zacht, ruw of ontwijkend, te zamen de natuur vormden.

Het zijn precies deze krachten die in het tweede deel van zijn boek met de titel ‘Fysica’, de structuur van zijn studie naar de oorsprong van de schoonheid van stenen bepalen, te weten slijtagekrachten, breukkrachten en het ontstaan van orde. Hij beschrijft achtereenvolgens de mineralen die daaruit ontstaan zijn, dendrieten, koper,

agaten en pyrieten, hun strenge, onveranderlijke structuren vol spitse en stompe hoeken en speels en harmonieus lijnenspel. Terwijl hij over deze mineralen nadacht en hun ontwikkeling volgde terug naar de tijd van ontstaan, merkte hij hoezeer hij zelf uit de tijd weggleed en een innerlijke rust bereikte, even duurzaam als de onbeweeglijke materie. Het gevolg daarvan was een trance die bekoorde maar tegelijkertijd teleurstelde en nooit van lange duur was omdat hij, zoals Cioran over hem schrijft, ‘de bevrijding door niets, zelfs niet door het mineraal, deelachtig kan worden’.

Elke steen confronteert Caillois vooral met deze ene gedachte: ‘Ik beteken niets’. Die kwintessens reikt een septaria hem aan dankzij een inkerving die sprekend op een Chinees karakter lijkt. Het is in het boek de enige steen die zich in de eerste persoon uitdrukt. Dat maakt zijn opmerkingen dubbel interessant wanneer hij met betrekking tot zijn onderzoeker Caillois tot de volgende obervatie komt:

> Hij doet alsof hij over mij nadenkt, mediteert, maar hij reflecteert over zichzelf, hij weerspiegelt zich in mijn aanzijn. Ik weet niet, en zelf weet hij het ongetwijfeld ook niet, met welke bedoeling hij zijn toevlucht tot zo'n kunstgreep heeft genomen. Ik vermoed dat hij, ongeduldig en omslachtig als hij is, zijn gemeenzaamheid met mij heeft willen bewijzen, met mij, steen en tekening in de steen, gedoemd tot zwijgen.

Beschrijving van binnenuit

Spreekt Caillois in het hoofdstuk waar hij de mythologie bij de kop neemt over de stenen, in ‘Fysica’ laat hij ze voor zichzelf spreken. Zoals Caillois erover schrijft, lijken ze de omgeving waarin ze ontstaan zijn zorgvuldig in zich opgenomen te hebben. Wonderlijke werelden verbergen ze, hele landschappen en schouwspelen tonen ze aan de kijker. Zo tekenen de dendrieten dennenbomen en begroeide heuvels en dalen in de blauwe melk van de agaat, en opent zich in een gespleten agaatklomp het panorama van een geheimzinnig universum dat zichtbaar wordt in minerale guirlandes, spitsen van kant, spatten van stampers en rondgestrooide pollen, exploderende chrysanten, kuilen als aardpekputten, banen waarvan de weelderige sleep zich golvend in een onzichtbare massa honing uitspreidt, als vleugels of vinnen van zeevleermuizen of roggen. Woorden en beelden die duidelijk maken dat voor Caillois de ware poëzie in stenen besloten lag. De aarde rijkt hem de taal aan, maar dat is tegelijkertijd niet minder zijn taal. Alles in zo'n poging om de gestolde brokstukken aarde van binnen uit te benaderen en te beschrijven is uiteraard eigen verbeelding, maar wel verbeelding met een paradoxaal karakter. ‘Ik slaag er steeds minder in de twee soorten beelden uit elkaar te houden: beelden die in de steen bevroren zijn en die uit de dampen van de fictie zijn voortgekomen’.

De fascinerende aantrekkingskracht van de stenen vertaalt zich bij Caillois in beschrijvingen die vaak genoeg als gedichten gelezen moeten worden, met eenzelfde traagheid, intensiteit en allertheid. Het lijkt zijn streven om zijn objecten tot leven te wekken in een soms duistere en hartstochtelijke woordkunst. Dat is mogelijk de reden waarom illustraties geheel ontbreken. Afbeeldingen hebben altijd iets definitiefs, terwijl taal zelfs - of misschien juist bij herhaalde lezing - de beelden vitaal houdt. Een mooi voorbeeld van deze manier van werken is een geraffineerd geschreven miniatuur over een agaatnodule, een exemplaar van bescheiden afmetingen en ongewoon licht wanneer je hem op de hand weegt waardoor je weet dat hij hol is. Hij is met kristallen bekleed. De gestolde mantel, zo gaat Caillois verder, beschut een hermetisch gesloten vat dat nooit open is geweest, houdt de oorsprong vast en daarmee de vloeibare tijd, maar die is vluchtig: ‘Schudje hem vlak bij je oor, dan

komt het wel eens voor, zij het heel zelden, dat je het geluid hoort van een vloeistof die tegen de wanden klotst. Vast en zeker zit er water in dat sinds de aanvang van de planeet in een *Stenen* kerker gevangen wordt gehouden. Het verlangen bekruipt je dit oude water onder ogen te krijgen'. Vergeefse moeite deze kerker te openen, want bij het kleinste scheurje, dunner nog dan een haar, zou het tot dan toe opgesloten water wegvloeien en onmiddellijk vervliegen. Ziedaar de magische kracht van elke steen, ook al wordt zijn massiviteit gespleten, steeds confronteert hij de mens superieur met de eeuwige tijdelijkheid van zijn bestaan.

In *Stenen* doorloopt Roger Caillois een serie domeinen. Behalve die van mythologie en fysica zijn dat achtereenvolgens de metafysica en moraal, waarna hij zijn museum van de mineralogie met een persoonlijke noot sluit in een hoofdstuk dat 'Testament' heet.

In 'Metafysica' brengt hij de aantrekkingskracht van sommige stenen in herinnering door het leger liefhebbers van naam in kaart te brengen dat met de 'Catalogus van Stenen van het Nevelige Woud' als gids, op zoek gaat naar de meest begeerde stenen en zich erdoor liet inspireren of ruïneren. Vooraleer hij tot zijn

ultiemste reflectie komt, maakt Caillois in het hoofdstuk 'Moraal' nog even een uitstapje naar de stenen die geen stenen zijn, want het resultaat van mensenhand, geboetseerd derhalve door het tijdelijke: gedenktekens, monumenten. Dan kan hij zijn confrontatie tussen materiële en menselijk verbeelding definitief formuleren:

> Ik heb het gevoel dat ik zelf iets van een steen krijg. Tegelijkertijd geef ik de steen iets menselijks, dankzij de onvermoede eigenschappen die ik hun in gedetailleerde bespiegelingen dan wel vrije associaties toeschrijf, waarbij de schering van het geweten verweven wordt met de inslag van de droom. [...] Tussen de vastheid van de steen en het bruisen van de geest ontstaat iets van een uitwisseling, waarin ik een ogenblik, en wel een gedenkwaardig ogenblik, wijsheid en sterking vind. Een stap verder en ik zou er de mogelijke kiem van een nieuwe, paradoxale vorm van mystiek in zien.

Hij laat vervolgens onmiddellijk de waarschuwing volgen dat deze toestand van stilte niets goddelijks heeft, zijn extase tendeert eerst en vooral naar materie, turbulente materie van lavastromen, verklonteringen, aardverschuivingen, orgasmen.

Muurbloem

Een aantal jaren geleden kreeg ik van een vriendin een bruinrode woestijnroos cadeau, door haar meegebracht van een vakantie in Algerije. Jarenlang heeft ze als een muurbloem op de vensterbank van mijn keukenraam gelegen. Pas sinds kort heb ik werkelijk oog voor haar schoonheid gekregen, dankzij Caillois. Toch is hij er geen bewonderaar van. In tegenstelling tot de roos van Mauretanië die zijdegrijs is en wat hem betreft mag doorgaan voor 'de amandel van de woestijn', noemt hij mijn exemplaar afstotelijk, bijna monsterlijk, gestold in misvorming, aangetast door onderhuidse gezwellen en wratten. Anders dan de symmetrie in de naalden van kwarts, de windingen van schelpen en nerven van bladen, verwelkomen en verheerlijken de bruinrode woestijnrozen volgens hem de complete anarchie. Maar die eigenschap wekt weer mijn sympathie. Nooit heb ik op zo'n manier naar stenen leren kijken. Caillois heeft er mij de ogen voor geopend, ook daar waar hij liever had gehad dat ik ze zou sluiten.

Yves van Kempen (1944) is leraar Nederlands en literair medewerker van De Groene Amsterdammer. Hij publiceerde o.a. in Lust en Gratie, Raster, De Revisor en Ons Erfdeel.

Colette Krijl
Julio Cortázar en de geest van de dingen

Zich verbazen, zich laten verrassen, altijd verdacht zijn op het onverwachte, de fantasie de vrije loop laten, het zijn eigenschappen die de Argentijnse schrijver Julio Cortázar in hoge mate bezit. Dat blijkt onder meer uit *De autonauten van de hosmosnelweg* (1983), een speels reisverslag dat Cortázar samen met zijn vrouw Carol Dunlop schreef. Goed denkbaar dat hij die gave aan zijn kindertijd heeft te danken. Cortázar heeft het kind in zichzelf altijd levend weten te houden, maar dat is dan wel een kind dat, zoals hij ergens schrijft, 'van meet af aan de volwassene in zich heeft'. Wat hij toen deed, het eigene, het uitzonderlijke een plek geven in de realiteit, continueert hij op latere leeftijd door het wonderbaarlijke in de werkelijkheid van zijn werk alle kans te geven. Cortázar s drijfveer is altijd dezelfde gebleven: hij blijft onder alle omstandigheden verlangen naar een wereld waarin plaats is voor het mysterie en de coïncidentie.

Bekendheid verwierf Cortázar vooral met zijn monumentale roman *Rayuela: een hinkelspel* (1963); daarbij geldt hij als een van de belangrijkste verhalenschrijvers van de moderne wereldliteratuur. Veel van die verhalen lijken pogingen om een wereld te beschrijven die onder de opperhuid van de ons bekende, alledaagse werkelijkheid ligt. Een wereld die voelbaar, ja bijna grijpbaar is, maar die de lezer op het beslissende moment door de vingers glipt. In al die verhalen zet hij de deuren op een kier voor het onverwachte. Zo maakt hij van de literatuur een spel -een spel overigens dat uiterst serieus wordt gespeeld en veel weg heeft van een ceremonie, van een ritueel.

Ontdekkingsreizigers langs de snelweg

Wanneer Cortázar dan ook in *De autonauten van de kosmosnelweg* beweert dat alle ontdekkingsreizigers één ding met elkaar gemeen moeten hebben, is van meet af aan duidelijk waarop hij doelt. Want waren grote ontdekkingsreizigers als Marco Polo of Columbus ooit hun kindervisie kwijtgeraakt, dan hadden hun expedities geen kans van slagen gehad. Vanuit die gedachte begon hij aan een fantastisch reisboek, het laatste overigens dat hij voor zijn dood publiceerde. Daarin wordt hij *Elpadre Cronopio*, zoals Cortázar zichzelf bij voorkeur noemde, een ontdekkingsreiziger zonder weerga. Om dat te kunnen zijn, hoef je je nog niet altijd fysiek te verplaatsen, zo had hij al eens in *Reis om de dag in tachtig werelden* (1991) duidelijk gemaakt, misschien wel zijn meest bijzondere reisverslag. Hij beschrijft er overigens geen *tour du monde* in, maar opent een koffer vol verhalen, anekdotes en essays, waarin op fabelachtige wijze door ruimte en tijd wordt gereisd.

Cronopio's zijn, zo maakt *De Mierenmoordenaar* (1967) duidelijk, merkwaardige verschijningen - wetsovertreders, zo lijkt het, wezens met een uiterst ontvankelijke, zo men wil kinderlijke geest. De cronopio verafschuwt het gewone, hij heeft een hekel aan gebaande paden, maar houdt des te meer van het onvoorspelbare en het speelse. Cronopio's spelen een spel, wanen zich in hun eigen wereld plotseling ontdekkingsreizigers op expeditie, zoals Cortázar dat ook is tijdens zijn hoogst bizarre verkenning van L'Autoroute du Sud, de rechtstreekse verbinding tussen Parijs en

Marseille. Cortázar legt zichzelf op om een maandlang te bivakkeren langs deze snelweg en die pas te verlaten wanneer elke parkeerplaats ervan verkend is. Iedere dag worden er twee aangedaan. De onderneming zal zijn laatste avontuur met Carol Dunlop worden.

Deze ogenschijnlijk zo eentonige pleisterplaatsen worden in Cortázars ogen plekken waar de dingen met de regelmaat van de klok van gedaante wisselen. Neem bijvoorbeeld de alom tegenwoordige afvalbakken. Ze kunnen van het op het andere moment veranderen in wezens die het midden houden ‘tussen een robot en een Teutoonse ridder’. Foto's in het boek

demonstreren hun status van schildwachten. 'Een Teutoonse ridder bewaakt in zijn eentje de heuvels', luidt dan één van de onderschriften. Die woorden geven het beeld onmiddellijk zoveel raadselachtigs dat de dingen veranderen. Er is dan nog maar weinig fantasie voor nodig om het geopende deksel te zien als het gapende gat van het opgeklapte vizier, een opening als een allesopslokkende muil. Een stap verder en we zitten in de wereld van de spionageroman. Want hebben al die vuilnisbakken niet 'altijd een beetje [iets] dreigends voor hen die zich bespied voelen door vreemde krachten' - al was het alleen maar vanwege de mogelijkheid dat er ook weleens een microfoon in verstopt kon zitten.

En als de omgeving dan toch aan het veranderen is, doet plotseling alles mee. De geparkeerde vrachtwagens, weggedoken in hun grijze en donkergroene dekzeilen, worden sinistere objecten in een vijandige wereld, 'huizen in buitenwijken die, zonder dat iets ze onderscheidt van de andere, de indruk wekken dat ze als het ware omringd, als het ware bewoond zijn door wezens die niet zijn als die van andere huizen'. Van nu af aan ontsnapt niets meer aan de onderzoekende blik van het reizend cronopio-duo. Een blauwe lap die ergens aan een hek hangt, krijgt de status van een 'gecodeerde boodschap', terwijl een op het prikkeldraad gestoken kurk uiteraard het zoveelste 'teken van de vijand' moet zijn.

Gedaanteverandering

Wie met zo'n blik om zich heen kijkt, ontdekt meer dan het ongewone in het gewone. Voor hem opent zich een heimelijke wereld waaraan de regelmatige weggebruiker van de snelweg gedachteloos voorbij raast. Niet de auto op de snelweg, maar alles wat er naast leeft en bij honderddertig kilometer per uur niet gezien wordt - rupsen, slakken, vlinders en leeuwerikken - gaan het leven beheersen. En zij niet alleen, ook de bomen, het gras, de maan, de regen, het zonlicht en de sterren. Wanneer Cortázar vervolgens languit in zijn tot 'gebloemde griezel' omgedoopte stoel ligt, wordt de identificatie met dit wonderlijk universum compleet. En zo hoort het ook, je moet je identificeren, aldus de auteur. Alleen wanneer je in staat bent tot een zekere overgave, wanneer je uitjezelf kunt treden, is het mogelijk om de boom niet alleen te observeren maar tevens 'een beetje de boom te zijn, de boom te ondergaan en hem niet langer te zien als een gewoonte, dinges-boom, dinges-eik of plataan of kastanje; het is genoeg in-de-boom-te-zijn om hem anders te kennen, als kennen nog iets betekent.' Geen wonder dat Cortázar en Dunlop in het vervolg de namen van bosdieren aannemen. Ze noemen zich voortaan Wolf en Beertje.

In deze sprookjesachtige sfeer past ook de aanwezigheid van monsters, in dit geval een goedmoedige draak met gegroefde ogen die zich naast de reizigers tussen de bomen ophoudt en van zijn rust geniet. Uiteraard is het hun eigen rode volkswagenbusje dat hier de gedaante van een draak aanneemt en voor derde verkenner gaat spelen. 'Toen hij voor me stond zag ik zijn grote rode gezicht, zijn lage, vurige ogen, een half brutaal, half pienter voorkomen, er vond een eenvoudige mentale klik plaats en hij was al de draak en niet zomaar een draak, maar Fafner, de schatbewaardervan de Nibelungen.' Het reizende tweetal, dat zich behaaglijk nestelt in zijn 'zoele, gastvrije buik', laat nooit na te vermelden hoe de draak reageert op al

die verschillende vormen van Parkinglandia. Onder de diverse foto's van het busje prijken dan ook onderschriften als ‘Onze draak knoopt zijn eerste gesprekken aan met bomen en vogels’ of staan mysterieuze commentaren als ‘Weerloos en angstig bekijkt de draak de handen die op parkeerplaats Chaignot uit de grond komen’.

In deze wonderbaarlijke wereld kan het terrein dat aanvankelijk op een onschuldige speeltuin voor kinderen leek, plotseling veranderen in een gruwelijke plek vol martelwerktuigen. Inderdaad, nooit is iets wat het lijkt. ‘De apparaten kwamen ons gevarieerd, rustiek en symphatiek voor tot ons de schellen van de ogen vielen. In een seconde werd alles duidelijk en wisten wij de waarheid: wij waren op een plek beland waar je heksen foltert en terechtstelt en de parkeerplaats was een knap staaltje van camouflage’. Een spookwereld dus. Onder deze omstandigheden veranderen de rood-witte kegels die wegwerkers gebruiken om hun arbeidsplek af te bakenen, als bij toverslag in punthoeden van heksen. Het waarschuwingsbord ‘Werk in uitvoering’ en de deplorabele staat van de weg, krijgen het aanzien van overblijfselen van een

kort tevoren gehouden autodafe. ‘Heksen bestaan niet’, weet Cortázar, maar toch, ‘wat er dan is, is er’. Ook hier weer foto's van verdachte dingen, van schommels en klimrekken die - doordat ze slechts gedeeltelijk zijn gefotografeerd - een verontrustende gelijkenis vertonen met schavotten, galgen en guillotines.

Fotografie en literaire verbeelding

Julio Cortázar die erg geïnteresseerd was in fotografie, wijst in *De autonauten van de kosmosnelweg* op het verband tussen deze kunst en literatuur. Beide zijn, zo constateert hij, manieren om onverwachte openingen te creëren in de werkelijkheid, een werkelijkheid die als de blik er slechts terloops langsglijdt bijna altijd bedrieglijk is. Het is van belang om de dingen te kunnen ‘zien’ - en ‘wanneer je met je camera op stap bent heb je in ieder geval de plicht om op te letten’ -om ze vervolgens met dezelfde blik te kunnen begeesteren. Op talloze plaatsen in zijn werk, zowel met verhalen als met foto's heeft Cortázar daarvan voorbeelden gegeven.

In het titelverhaal van *Het kwijlen van de duivel*, één van zijn meest bekende verhalen, laat hij bijvoorbeeld zien wat er zich allemaal in een foto kan afspelen. Een fotograaf is de toevallige getuige van een gesprek tussen een vrouw en een jongen en neemt een foto van dit tafereeltje. Daarmee haalt hij zich de woede van de vrouw op de hals en jaagt hij de jongen op de vlucht. Als hij de foto daarna ontwikkelt en uitvergroot komt die tot leven: de figuren beginnen plotseling te bewegen en dan ziet de fotograaf pas echt wat zich tussen het tweetal heeft afspeeld. Er zit iets duivels in de scène, iets demonisch dat zich op de foto alsnog dreigt te voltrekken. Als de fotograaf dit noodlot een halt probeert toe te roepen, lukt hem dat ook, al verandert hij daardoor zelf in de lens van zijn camera. In deze bizarre geschiedenis confronteert Cortázar de lezer met de mogelijkheid van een anderssoortige blik, een die in de manier van waarnemen zich niet alleen in het moment zelf verstrikt, maar oog heeft voor het web van mogelijkheden waarin hij is verzeild geraakt. ‘Misschien is het voldoende goed te kiezen tussen het kijken en het bekekene’, bedenkt de fotograaf zich, ‘de dingen te ontdoen van al die vreemde kleren’.

In een fotosequentie die als illustratie dient bij het artikel ‘De kapotte pop’ dat in *Reis om de dag in tachtig werelden* staat, is scène voor scène te zien hoe een kinderpop wordt ontkleed en vervolgens aan stukken wordt gereten. Merkwaardig genoeg neemt de pop, naarmate haar lichaam steeds gruwelijker is toegetakeld, steeds menselijker trekken aan en gaat ze voor de beschouwer zelfs lijken op een vrouw die verkracht en vervolgens op een moorddadige wijze gemarteld is.

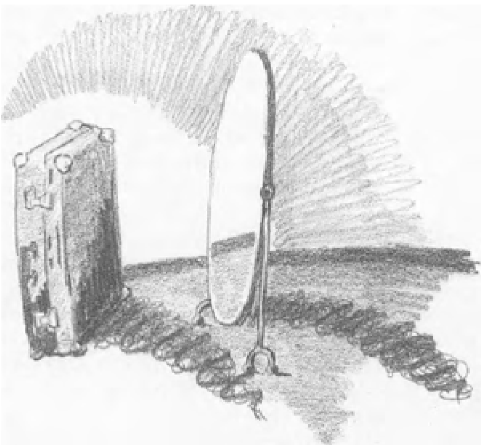
Cortázar die zelf de bedenker en fotograaf was van deze seance en daarmee tevens de eerste beschouwer, verhaalt in een film die Erik van Zuylen over hem maakte hoe ontzet hij na deze sessie was: ‘Ik weet nog goed dat we, toen de fotoserie klaar was, ons erg rot voelden en meteen de stukken van de pop bijeenraapten en in een doos stopten’. Alsof het om een begrafenis ging.

Ook *Op Peruaanse hoogte* is een imaginair reisverslag van Cortázar. Hij liet zich voor dit boek inspireren door foto's die Manja Offerhaus maakte in Peru. Dit in 1984 uitgegeven boek - een Nederlandse vertaling ervan verscheen in 1993 bij Uitgeverij Perdu - documenteert een ander moment waarop fotografie en literaire verbeelding

een creatieve alliantie met elkaar aangaan. Cortázar is zelf nooit in Peru geweest. In het ‘reisverslag’ laat hij zijn blik daarom zoveel mogelijk de vrije vlucht, en gaat hij vooral op zoek naar coïncidenties en toevalligheden. Hij vertrekt vanuit het idee dat de schrijver ‘op de een of andere manier de dingen doodt terwijl hij ze benoemt’, en daarom ‘vermenigvuldigt hij de kansen op afleiding, schudt de kaarten van het heden, verandert de betekenissen, maakt de kompasnaalden tureluurs, verwart ingaan en uitgaan, kop en munt, boven en beneden’. Zoiets ligt zou je kunnen zeggen in het verlengde van de aard der cronopio's, die er altijd op zijn gebrand om alle spelregels in de war te schoppen, ook of misschien wel vooral die van de literatuur.

Net als de cronopio's droomt Cortázar zijn reizen liever dan dat hij zich, zoals de ‘esperanza's’, *laat* reizen door de dingen en de mensen. Immers, de nauw aan de ideeën van de cronopio's verwante expeditie die Cortázar en Dunlop op de Autoroute du Soleil onder-

namen, voerde al evenzeer door een soort droomwereld, een tussenrijk waar de dingen voortdurend andere vormen aannemen. Wat zij tijdens hun reis ontdekten, noemden zij bij herhaling een 'parallelle snelweg', een alternatief traject dat louter en alleen in hun verbeelding bestaat, een tocht door het *no man's land* van de werkelijkheid. De echte snelweg was in hun ogen vooral een absurd fenomeen, het voortrazend verkeer een monsterlijk levend wezen, maar op de parkeerplaats aangekomen blijken er zowaar menselijke wezens in al die auto's te zitten: 'de dingen, dus, waren werkelijk bewoond'.



De teloorgang van een waterdruppel

Cortázar bedacht zijn cronopio tijdens een concert van Louis Armstrong, waarvan hij een prachtige beschrijving geeft in *Reis om de dag in tachtig werelden*. 'Een wereld die was begonnen met Picasso in plaats van ermee te eindigen, zou een wereld uitsluitend voor cronopio's zijn, op alle hoeken zouden de cronopio's de hoela en de tralala dansen terwijl Louis, bovenin een lantaarnpaal, urenlang grote stukken stroopzoete, framboo skieur ige ster uit de hemel zou losspelen, tot dolle pret van de kinderen en de honden.'.

Met *De Mierenmoordenaar* kregen deze fabelachtige wezens - samen met die andere wonderlijke types, de reddeloos aangepaste fama's en de afwachtende en secundair reagerende esperanza's - hun eigen boek. Ook hierin maken de dingen weer een vitaal onderdeel uitvan de tekst, alsof ze een lichaam en een geest bezitten. Neem bijvoorbeeld de manier waarop leven en dood van een krant worden beschreven: achtergelaten op een bank is hij niet meer dan een onnozele hoop bedrukt papier, hij word t pas weer een krant als iemand hem oppakt om te lezen, totdat hij als verpakking voor bietjes aan zijn eind komt. En als het om de teloorgang van een waterdruppeltje gaat, staat er: 'Het houdt zich vast met al zijn nagels, het wil niet vallen en je ziet hoe het zich met zijn tanden vastklemt terwijl zijn buik zwelt, nu is het een reuzedruppel die majestueus hangt en eensklaps pats daar gaat ie, plets, kapot, niets, iets kleverigs op het marmer.'

Zoals deze waterdruppel in zijn val van gestalte verandert en van menselijk lichaam weer terugkeert naar zijn oorspronkelijke gedaante, zo wisselt in de geest van een cronopio - 'die groene, steilharige vochtige dingen' - alles voortdurend voortdurend

van betekenis of status. In het stukje ‘De foto bleek bewogen’ zoekt een cronopio naar zijn sleutels, maar in plaats daarvan treft hij in zijn broekzak een doosje lucifers aan. Vanaf dat moment is alles mogelijk. Waarom zou hij zijn portefeuille niet vol lucifers vinden in plaats van geld ‘en de suikerpot vol geld en de piano vol suiker en de telefoongids vol muziek en de klerenkast vol aangeslotenen en het bed vol kostuums en de vazen vol beddelakens en de trams vol rozen en de velden vol trams’? Als hij daarop naar een spiegel rent om zichzelf te bekijken krijgt hij - omdat het ding scheef hangt - tot zijn grote schrik slechts de paraplustandaard uit het voorportaal in het oog. Uren later accepteert hij een kopje thee van een fama-buur en onderzoekt het vervolgens met de blik van een detec-

tive want, 'het zal je toch niet gebeuren, dat het in plaats van een kopje thee een mierennest is of een boek van Samuel Smiles'.

Dit is wat er voortdurend gebeurt; met zijn vrolijke speelsheid en fantastische werkelijkheidszin creëert Cortázar met voorliefde een wereld waarin zelfs het onmogelijke mogelijk is. Hij maakt de lezer vertrouwd met stoelen die het in zich hebben om mensen te laten sterven, overigens niet te onderscheiden van de alledaagse stoel, maar fataal voor degene die erin gaat zitten (en natuurlijk scheppen de kinderen er een sardonisch genoegen in om de visite ernaartoe te leiden). Een wilde artisjok hangt met zijn steel in een gaatje aan de muur als klok. De blaadjes geven de tijd aan, een cronopio hoeft er alleen maar een blaadje uit te halen om te weten hoe laat het is: 'Omdat hij ze van links naar rechts aftrekt, geeft het blaadje altijd het juiste uur aan en elke dag begint de cronopio een nieuwe kring blaadjes eraf te trekken'. En dit gemak, kennis te hebben van de tijd mondt uit in culinair genot: 'dan eet hij hem op met olie, azijn en zout en zet een nieuwe klok in het gaatje.'

Dingen in verzet

Aan Cortázars fabuleren zit overigens ook een huiveringwekkende kant. In het verhaal 'Circe' uit de gelijknamige bundel uit 1971 speelt een stel overheerlijke bonbons een belangrijke rol. Nadat een vrouw die uit liefhebberij bonbons maakt op geheimzinnige wijze twee verloofden de dood in heeft gejaagd, staat zij nu op het punt een derde slachtoffer te maken. Zij presenteert de man één van haar verrukkelijkste creaties, maar hij breekt de bonbon doormidden en als het maanlicht recht op de wittige massa valt, ziet hij een 'kakkerlak, het lichaam ontdaan van zijn schild, en rood eromheen, gemengd met pepermunt en marsepein, stukjes van poten en vleugels en het stof van het verbrijzelde pantser'. In 'Hals van een zwart katje' gaat het om handen, handen die zich niet houden aan de wil van hun eigenaresse, er een spel mee spelen met alle gevolgen van dien. Het 'kleine, hangende, warme, weerloze, verstrooide handschoentje' neemt de gedaante aan van iets wat nog het meest lijkt op een katje met scherpe klauwen en een kluwen van nagels. In 'Het bezette huis' ten slotte - voor het eerst in een Nederlandse vertaling gepubliceerd in *Brief aan een meisje in Parijs* (1969) -, raken de bejaarde bewoners in de ban van het idee dat ze met indringers te maken hebben. De eerste signalen zijn zonder contouren. 'Het geluid kwam vaag en onduidelijk door. Het was zoiets als een stoel die omvalt op het tapij t of een zacht fluistergesprek'. Maar allengs lijken grotere delen van de woning bezet. Uiteindelijk raken de oudjes zozeer onder invloed van de imaginaire vijand dat ze halsoverkop het huis uitvluchten.

Goed beschouwd is het hier het huis zelf dat tot leven komt. Daarmee is de cirkel gerond en zijn we weer terug bij *De autonauten van de kosmosnelweg*. Voordat Cortázar en Dunlop aan hun reis begonnen, was 'de storm in huis opgestoken'. Dat wil zeggen, de dingen kwamen in verzet: de koelkast begon expres te loeien als ze juist naar een grammofoonplaat wilden luisteren, mes en vork functioneerden niet meer naar behoren maar sneden en prikten in het wilde weg, een schilderij viel zomaar van de muur en spleet nog net geen schedel, lakens sloegen hen in het gezicht en traptreden weken. Zij leverden 'een verwoede strijd tegen de voorwerpen', maar als

er vervolgens een grote vogel uit de verwarmingsketel vliegt, is de maat vol. Cortázar en Dunlop besluiten ‘de demonen op een dwaalspoor te zetten’, zij vluchten hun huis uit en daarmee vangt de reis naar het zuiden aan.

De rest van de geschiedenis is bekend. Cortázar voltooide *De autonauten van de kosmosnelweg* alleen. Dunlop overleed korte tijd na hun reis aan de ziekte de ze overwonnen dacht te hebben. De ‘tekens van de vijand’ en de ‘duistere krachten’ waartegen alle wapens in het geweer waren gebracht, komen zo in het perspectief van de dood te staan.

Nauwelijks twee jaar later volgt Julio Cortázar zijn geliefde.

Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam. Ze schreef eerder in BZZLLETIN over de donquichoteske roman en over het werk van Huub Beurskens.

Josje Kraamer en Arie Storm
Kakelbonte beelden contra pietepeuterige overpeinzingen
Over *De televisie* van Jean-Philippe Toussaint

De Franstalig Belgische auteur Jean-Philippe Toussaint verklaarde in een interview in de Vlaamse krant De Morgen (4-9-1997) dat de televisie een veel te belangrijke plaats in ons leven heeft ingenomen. Zijn nieuwste roman heet *De televisie*. Daarin doet de ikfiguur al in de eerste zin de lezer kond van het feit dat hij is gestopt met televisiekijken, al blijkt dat in de praktijk nog niet zo eenvoudig te zijn. In *no time*, er is bij wijze van spreken nog geen uur verstreken, voelt hij ‘een gemis, het eerste onthoudingsverschijnsel’. Het apparaat lonkt: ‘Terwijl ik daar zo zat op de bank in de woonkamer voor het televisietoestel dat uit stond, keek ik naar het scherm tegenover me, en ik vroeg me af wat er op dat moment op de televisie te zien zou zijn.’

De ikfiguur is alleen thuis - in Berlijn - om rustig te kunnen werken aan zijn studie over de renaissancistische schilder Titiaan, zijn vrouw en zijn zoontje (niet van Titiaan maar van de ikfiguur) houden vakantie in Italië. Bij terugkomst blijken ze een cadeau voor hem te hebben gekocht: een videorecorder. De ikfiguur sluit met zijn zoontje een compromis: de televisie mag verder uitsluitend worden gebruikt als videomonitor. Maar zijn vrouw wil ook wel eens televisiekijken en dus koopt hij voor haar een draagbaar toestel voor in de slaapkamer. Tegen het einde van het boek constateert de zich dapper tegen de televisie te weer stellende ikfiguur berustend: ‘Moraal: sinds ik was opgehouden met naar de televisie te kijken, hadden we twee tv's in huis.’

Werkelijkheid in het klein

De televisie van Jean-Philippe Toussaint kan in het verlengde worden gezien van de radioroman *Chaos en Rumoer* van Joost Zwagerman en de televisieroman *Dubbelster* van Gerrit Komrij. Maar waar Zwagerman en Komrij hun pijlen vooral richten op hóé radio en tv worden gemaakt, en welke invloed dat heeft op de makers ervan, gaat de aandacht van Toussaint uit naar de invloed van de televisie op de kijker. Toussaint benadrukt vooral het afstompende effect van televisiekijken. Zijn hoofdpersoon constateert op een gegeven moment dat er nooit enige wisselwerking tot stand komt tussen onze geest en de televisiebeelden ‘omdat ons hart er geen deel aan heeft en ze [de televisiebeelden] onze gevoeligheid en onze reflectie ontberen’. De televisie biedt ‘ongedifferentieerde beelden, beelden zonder kop of staart, zonder uitleg, rauwe, onbegrijpelijke, lawaaiige en kakelbonte beelden’.

Wie echter denkt zonder televisie door het leven te kunnen komt bedrogen uit: vrijwel alle gesprekken op straat, in de kroeg en thuis gaan over wat mensen op de televisie hebben gezien - sterker nog: iets of iemand lijkt pas werkelijk te bestaan als het (of hij of zij) op de tv is geweest. Toussaint lijkt te willen suggereren dat de werkelijkheid volledig wordt ondergesneeuwd door de rauwe schijnwerkelijkheid van de televisiebeelden en dat er voor de meeste mensen - paradoxalerwijze - eigenlijk maar één realiteit overblijft: die van de tv. De televisie staat het werkelijke contact tussen mensen onderling in de weg en doet ze van elkaar vervreemden: op de televisie

zijn nog mensen te zien zoals ze werkelijk zijn, daarbuiten bewegen ze zich voort als zombies.

De rustieke overpeinzingen van de hoofdpersoon staan ondertussen haaks op de veelkleurige, gefragmenteerde en onzinnige televisiebeelden. De ikfiguur houdt ons tegen de klippen op voor: ‘Wat de televisie ons toont is niet de werkelijkheid, hoewel het in alle opzichten de werkelijkheid lijkt te zijn (in het klein, dat wel, ik weet niet of u al eens televisie hebt gezien), maar een weergave van de werkelijkheid.’ De

hoofdpersoon dreigt uiteindelijk te worden vermangeld ('Het werd me te veel') tussen de geluiden van de video waar zijn zoontje naar zit te kijken (een in het Frans nagesynchroniseerde tekenfilm) en de politieke discussie die zijn vrouw op de draagbare tv in de slaapkamer volgt. Hij vindt past rust als vrouw en zoon in slaap zijn gevallen en hij de beide apparaten kan uitschakelen: 'Ik schoof [...] achterover in het bed en geruime tijd bleef ik roerloos liggen in het donker, genietend van dit simpele moment van eeuwigheid: stilte en duisternis die waren weergekeerd.'

Nietsdoen

Zo beschouwd lijkt het allemaal onthutsend simpel te zijn: men moet gewoon minder televisiekijken, dan heeft men vanzelf meer tijd voor andere, belangrijke zaken en komt men (weer) in contact met niets minder dan de eeuwigheid. Het merkwaardige evenwel is dat de ikfiguur uit De televisie juist minder tijd tot zijn beschikking krijgt nu hij niet meer naar de televisie kijkt en dat hij volledig op het hier en nu wordt teruggeworpen. Daarbij gaat al zijn tijd op aan nietsdoen. Dat gaat zelfs zo ver dat hij moet constateren dat hij 'volledig in beslag genomen door het nietsdoen, geen tijd meer had om naar de televisie te kijken'. En: 'Anders dan iemand wat overhaast zou concluderen, vereist nietsdoen methode en discipline, openheid van geest en concentratie.'

Hiermee wordt het tweede thema de roman ingezogen: De televisie is ook een roman over nietsdoen, over hoe vanuit dit nietsdoen ('openheid van geest') ideeën kunnen ontstaan, hoe je vandaar uit een boek zou kunnen schrijven, of hoe je juist helemaal niet meer aan het schrijven van een boek toekomt. Dit thema krijgt zeer letterlijk gestalte in de weergave van de overpeinzingen van de ikfiguur die - zoals gezegd - bezig is met het schrijven van een studie over Titiaan. Erg veel schot zit er

niet in het schrijfwerk, eigenlijk zit de studie al muurvast nog voordat er een letter in het geheugen van de tekstverwerker is opgeslagen: ‘Hoe moest ik de schilder noemen over wie ik het wilde hebben, dat was kort gezegd het netelige probleempje dat mijn geest in zijn greep hield. Hoe moest ik hem aanduiden, als Titiaan, Il Tiziano, Vecelli, Vecellio, Titiaan Vecellio?’

De hoofdpersoon slaagt er totaal niet meer in knopen door te hakken en begint steeds merkwaardiger gedrag te vertonen. Daarmee wordt de schaduwzijde van het niet meer naar de tv kijken getoond en dringt de gedachte zich op dat niet de mensen die nog wel naar de tv kijken geleidelijk aan in zombies veranderen, maar dat juist de enige persoon die in het boek niet naar de televisie kijkt metamorfoseert in een oppervlakkige, ja zelfs lege persoonlijkheid.

Zijn omgeving -Berlijn -wordt door hem afstandelijk neergezet middels minutieuze beschrijvingen van de parken, de musea, de zwembaden, de bibliotheken, de buitenwijken én door middel van een gastrolletje van onze eigen en in Duitsland zeer populaire Cees Nooteboom. De ikfiguur wil - om zijn gedachten te ordenen - even geheel naakt in een grote vijver van een Berlijns stadspark gaan zwemmen en juist op het moment dat hij zich te water wil begeven, komt hij de man tegen die hem de beurs voor zijn verblijf in Berlijn heeft bezorgd. Deze Hans Heinrich Mechelius wordt vergezeld door Nooteboom. Beiden zijn piekfijn gekleed, wat van onze held niet kan worden gezegd. Het drietal begint rustig met elkaar te converseren, al onderneemt Nooteboom nog even een dreigende actie: ‘[...] hij trok zijn jasje uit dat hij over zijn onderarm legde (ik hoopte dat hij zich niet ook helemaal zou uitkleden).’ Zó ver heeft het niet meer naar de tv kijken de hoofdpersoon gebracht: hij belandt in een situatie waarin hij naakt moet converseren met twee belangrijke cultuurdragers van onze beschaving.

Complex

Een verklaring voor het feit dat de hoofdpersoon volledig vervreemd raakt van zijn omgeving moet niet worden gezocht in de richting van de omstandigheid dat die omgeving vreemd zou zijn, maar schuiltvooral in het feit dat de hoofdpersoon zélf vreemd is. En hij wordt vreemd omdat hij niet meer televisiekijkt. Maar zelfs dat met veel aplomb gepresenteerde ‘feit’ - namelijk het feit dat de ikfiguur geen televisie meer kijkt - moet met een korreltje zout worden genomen: de ikfiguur weet weliswaar al vrij snel de indruk te wekken van zijn televisieverslaving af te zijn, maar als lezer realiseer je je opeens dat hij het toestel dan nog maar net heeft uitgeschakeld en dat van hem nog niet echt kan worden gezegd dat hij is afgekickt.

Complexiteit, gelaagdheid, ambiguïteit en these en antithese zijn zaken die onlosmakelijk met literatuur verbonden zijn en die er mede de grootheid van bepalen. *De televisie* is een roman die niet tot een eenduidige conclusie leidt. Er zijn vaker romans geschreven waarin de tv een overheersende rol speelt en merkwaardig genoeg zijn dat ook vaak volledig mislukte romans. Het afschrikwekkendste voorbeeld is wel *Het uur van lood* van Rob van Erkelens, een roman die eindigt met de simplistische en programmatische zinnetjes (het zijn nauwelijks zinnetjes te noemen): ‘Tv uit. Ogen open.’ Was het allemaal maar zo eenvoudig. Toussaint laat zien dat juist met de beslissing om de tv definitief uit te schakelen, de moeilijkheden beginnen.

Een ander niet te veronachtzamen kenmerk van grote literatuur is *stijl*. Er wordt wel eens beweerd dat in een roman alles begint en eindigt met de stijl waarin hij is geschreven. Dat is overdreven -een prachtige stijl kan een waardeloze inhoud niet verhullen -maar een verkeerde woordkeuze of een fout ritme van de zinnen kan wel

alles bederven. Toussaint kiest in *De televisie* voor meanderende, labyrintische zinnen, die echter nooit in zompigheid verzanden. De trage gedachtestromen van de ikfiguur komen op deze manier volledig tot hun recht. Bovendien dragen die zinnen bij aan de beschrijving van het proces van vervreemding dat door Toussaint wordt nagestreefd. Door allerlei zaken zeer uitgebreid te beschrijven vindt de schrijver niet iets nieuws uit, maar staat hij stil bij wat we eigenlijk al wisten maar waar we nooit de tijd voor hebben genomen. Toussaint maakt dingen vreemd die bij oppervlakkige beschouwing gewoon leken maar inderdaad vreemd blijken te zijn.

Planten die duits spreken

Het is een procédé dat al zijn werk typeert. Het zit hem niet alleen in zoiets als lange zinnen, maar ook in de keuze van een naam van zijn hoofdpersoon. Zo wordt de hoofdpersoon van de roman *Meneer* consequent aangeduid als ‘Meneer’, waardoor Meneer wordt gedepersonaliseerd, wordt verdingelijkt als het ware -en het kunstige is dat Toussaint in de loop van de

roman er toch weer in slaagt Meneer vol leven te blazen. Omgekeerd komt dit procédé ook voor: dingen worden zo uitgebreid beschreven dat ze menselijke trekjes krijgen. In *De televisie* wordt de ikfiguur op een zeker moment gevraagd de planten van zijn buren te verzorgen. De buren gaan zelfs zo ver de ikfiguur eerst even voor te stellen aan de planten: 'Langzaam drentelden we van vertrek naar vertrek, Uwe voorop [...] en Inge naast me [...], die zo af en toe bleef staan bij een bepaalde plant die ze op vertrouwelijke toon aan me voorstelde waarbij ze de plant er in het Duits van in kennis stelde dat ik deze zomer voor haar zou zorgen (het is altijd weer verbazend, vind ik persoonlijk, planten die Duits spreken).'

Planten krijgen menselijke eigenschappen toegeschreven, mensen veranderen in zombies, zombies blijken toch normale mensen te zijn en normale mensen zijn juist zo gek als een deur: in het universum van Jean-Philippe Toussaint staat alles op losse schroeven.

De roman *De televisie* van Jean-Philippe Toussaint verschijnt - vertaald door Marianne Kaas -half maart 1997 bij Uitgeverij Van Gennep.

Josje Kraamer (1964) en Arie Storm (1963) zijn beiden redacteur van BZZLLETIN

Joris van Groningen

Verzamelingen van onbeduidende momenten en vergeten ogenblikken

Over het werk van Kees 't Hart

Van alle obsessies waaraan de personages in het werk van Kees 't Hart lijden, is die voor verzamelingen ongetwijfeld het meest merkwaardig. Vooral bevreemding wekt de vanzelfsprekendheid waarmee zij telkens weer hun fascinatie of angstvoor verzamelingen onder woorden brengen. Hun manie voor dit fenomeen neemt vaak absurde proporties aan. Neem de ikfiguur uit de roman *Land van genade* (1989), zoals alle hoofdpersonen van 't Hart een recalcitrante adolescent. Hij wil een inventaris opstellen van alle onbeduidende momenten uit zijn leven, een verzameling van herinneringen die niet alleen oneindig groot is, maar bovendien bestaat uit vergeten momenten. Zijn vader houdt hem dan ook verwijtend voor:

> Herinner jij je nog alle keren dat je een deur dicht deed? Of een appel at? Of op de plee zat? Is het de bedoeling van een menselijk leven om dat allemaal te onthouden? Dat kunnen je hersens niet aan. Die zijn er nu eenmaal op ingesteld met samenvattingen te werken? Of heb je ook weer iets tegen het maken van samenvattingen?

Niettemin denkt hij dat een dergelijke verzameling van vergeten momenten een beeld van hemzelf zou opleveren.

In de roman *De neus van Pinokkio* (1990) is de ikfiguur juist iemand met een afkeer van collecties:

> Wat had ik eigenlijk precies tegen verzamelingen? Waarom voelde ik me alsof het vocht me uit de ogen liep en een totale verduistering zich van mijn blik meester maakte? Ik moest er maar eens een opstel over schrijven: ‘Honderd en een bezwaren tegen verzamelingen.’

Zijn afkeer is op zijn minst ambivalent te noemen, want zijn opsomming van bezwaren levert een nieuwe verzameling op. Deze tweeslachtige houding komt ook naar voren in zijn door verzamelingen veroorzaakte inleefmanies. Verzamelingen brengen een ongebreidelde stroom veelal erotische fantasieën en hallucinaties teweeg. Juist dankzij of ondanks zijn verblinding verplaatst hij zich voortdurend in anderen, hoewel hij tegelijkertijd bang is in hun blikken verloren te gaan.

Leegte

Hoewel de obsessie voor verzamelingen vaak totin het absurde wordt overtrokken, heeft zij een verderstrekkende betekenis die te maken heeft met de manier waarop de personages van zichzelf en de wereld om zich heen een voorstelling trachten te maken. Verzamelingen vormen kaders waarin doorgaans willekeurige gebeurtenissen en herinneringen een betekenis moeten krijgen. De personages trachten een verhaal te vertellen over hun leven, een verband aan te brengen tussen verschillende

voorvallen en aldus een inzicht te verkrijgen in zichzelf. Zij laveren daarbij tussen verschillende tegenstellingen, als chaos en orde, heden en verleden, verbeelding en werkelijkheid. Veelal laten zij zich leiden door vage, onbenoembare indrukken en toevallige gebeurtenissen. Telkens stuiten zij op de paradox dat verzamelingen weliswaar afgebakend zijn, maar dat binnen die begrenzing onoverzichtelijkheid heerst omdat het aantal elementen oneindig groot is. Willen zij hun herinneringen en indrukken in een zinvol verband onderbrengen, 't Hart ontneemt hen daartoe elke ontologische basis door hen zich te laten verliezen in eindeloze discussies en bespiegelingen over de onmogelijkheid van zichzelf een beeld te kunnen geven.

Hun verzamelwoede moet een gemis compenseren,

een leegte in henzelf verhullen. Die leegte kan worden gevuld door de vereenzelviging met talloze, zowel bestaande als fictieve figuren. Elvis Presley, Franciscus van Assisi, Pinokkio, Kapitein Nemo, Louis Althusser en Fré Bolderhey zijn stuk voor stuk personages die de verbeelding van 't Harts verhaalfiguren op hol doen slaan. Ze ‘overdenken het mogelijke leven van personages’ en dit geldt uiteindelijk ook voor henzelf: ze willen het liefst een romanpersonage worden. Zo zegt de verteller uit *De neus van Pinokkio* dat ‘ik tot mijn achttiende in een wolk van verhalen had rondgelopen.’ Hij beleeft de werkelijkheid als een droom waarin hij denkbeeldige en bestaande figuren om zich heen heeft verzameld. Verzamelingen geven daarmee ook een beeld van de verhaalwereld en de manier waarop 't Hart te werk gaat. Zijn schrijverschap getuigt van een postmoderne verzamelwoede. Verzamelingen geven veelal de contouren aan van een voorstelling waarin de personages zichzelf of fragmenten uit hun leven denken te herkennen. Zo zien zij bijvoorbeeld in de inrichtingen van etalages vaak scènes uit hun leven of dat van anderen verbeeld. Welke voorvallen dat zijn, wordt meestal in het midden gelaten. In *De neus van Pinokkio* heeft de held een gesprek met een winkelier. Volgens deze man projecteert iedereen naar eigen voorkeur scènes in zijn etalage:

> Weet u dat het allemaal niet eenvoudig is, zo'n etalage. Als je niet uitkijkt komen er allerlei maatschappelijke groeperingen bij je klagen. Die zien van alles en nog wat in de opstellingen. We hebben regelmatig klanten van christelijke huize die in de etalage-opstellingen scènes uit de bijbel menen te herkennen. Jezus spreekt de apostelen toe in een Hawaii-shirt à *f* 24,95. Dat kan natuurlijk niet.

Hoe hilarisch deze toelichting ook mag zijn, ze werpt daarnaast een licht op de complexe materie van betekenisvorming, representatie en gelijkenissen, begrippen die onlosmakelijk met het fenomeen van de verzameling zijn verbonden. De uitleg van de winkelier is emblematisch voor de manier waarop de personages zich een betekenis vormen -door op toevallige en willekeurige indrukken hun verbeelding los te laten.

Warenhuizen

Het titelverhaal van de bundel *Vitrines* (1988) waarmee 't Hart zijn debuut maakte, bevat al elementen die later verder worden uitgewerkt. Evenals in *Land van genade* komt in dit verhaal een ikfiguur aan het woord die gebukt gaat onder het besef dat zijn verleden geen enkele samenhang vertoont. Hij zoekt naar een passend kader om daarin vooral onbeduidende gebeurtenissen onder te brengen. Zinnebeeld van die verzameling vergeten momenten is het warenhuis met zijn etalages en glazen uitstalkasten. ‘Vitrines leken in mijn ogen veel op herinneringskaders van mijn leven omdat ook daarbinnen veel herinneringen nogal willekeurig waren uitgestald.’ Juist het gebrek aan samenhang tussen de uitgestalde producten zou hem ertoe dwingen een keuze te maken en orde te scheppen in de voorvallen uit zijn leven, en aldus zou een visie daarop vanzelf ontstaan. Hij stelt zich voor hoe hij ‘in warenhuizen de

vitrines zou voorzien van uitstallingen die hun weerga niet hadden: een landkaart van mijn leven zou ik inrichten!'

Wil hij zich daarom in het warenhuis een stageplaats verwerven, meer dan het werk zelf lijkt hem het denkbeeld daar te werken aantrekkelijk. Het voortdurende uitstel van de aanvraag verschaft hem ruimte en tijd tot fantaseren: 'ik dacht de hele dag aan warenhuizen, daar was niet veel aan te doen.' Van de herinneringen die hij zou willen uitstallen, heeft hij intussen geen idee, alleen dat zij onbelangrijk moeten zijn. Tot die verzameling behoren in elk geval niet de momenten waarop hij vroeger zijn moeder 'in bed [had] aangetroffen met badmeesters en rijschoolinstructeurs.' Waarom hij dergelijke situaties van zijn collectie uitsluit, verklaart hij als volgt:

> zulk soort gebeurtenissen produceren geen herinneringen die met de gebeurtenissen niks te maken hebben. Herinneringen die aan dit soort gebeurtenissen zijn ontleend, geven juist houvast in het leven. Daar heb je later tenminste wat aan als je bruikbare fantasieën wilt produceren. Mij ging het om herinneringen die te onbenullig waren om los te lopen, maar die toch telkens opdoken.

Hoewel het niet expliciet wordt vermeld, zal het over-

spel van zijn moeder op een scheiding met haar man zijn uitgelopen. In elk geval maakt zij geen deel meer uit van het gezin: de ikfiguur woont samen met zijn vader en broer. Dat hij juist ingrijpende voorvallen uit zijn herinneringen wil weren, lijkt een kwestie van verdringing. Uit zijn toelichting op de onbruikbaarheid van belangrijke indrukken echter valt op te maken dat hij veeleer een literaire stellingname formuleer t, een opvatting waarin het te b eschrij ven verleden los moet staan van de werkelijkheid en de herinneringen een autonome betekenis krijgen -juist doordat ze worden opgetekend. Veelzeggend ook in dat verband is dat de ikfiguur, op advies van zijn broer, ook daadwerkelijk pogingen onderneemt zijn herinneringen op schrift te stellen. Zijn broer houdt hem voor dat een visie op het verleden dan vanzelf zou ontstaan. Veel verder dan de keer dat hij aan een meisje een bloemcorsage heeft overhandigd komt hij echter niet, terwijl deze gebeurtenis bovendien ‘volgens mijn huisgenoten sterk deed denken aan het moment waarop mijn vader een paar jaar geleden mijn moeder een mooie klimplant cadeau deed. Zelfwas ik dat moment even vergeten.’ Niet alleen eigent hij zich herinneringen van zowel zijn vader als van anderen toe, hij neemt ook gebruiken van hen tot leidraad van zijn handelen. Zo neemt hij de gewoonte van zijn broers vriendin over meubilair te ruilen teneinde zijn kamer opnieuw in te richten. Ook ruilt hij zijn boeken tegen andere in. Aldus maken de gebeurtenissen zich los van de realiteit en daarmee beantwoorden ze precies aan de bedoelingen van de ikfiguur herinneringen te produceren die ‘met de gebeurtenissen niks te maken hebben.’

Verbanden tussen herinnering en gebeurtenis zijn dus willekeurig en staan geheel op zichzelf, zeverwij-zen niet langer naar de werkelijkheid. Wat de ikfiguur onder woorden wil brengen, komt overeen met de uitstallingen die hij in de vitrines van warenhuizen over zijn leven wil inrichten. Vitrines vormen daarmee een metaforische aanduiding van de verhaalwereld. Het verhaal is een etalage, van de realiteit afgesloten als een opzichzelfstaand universum dat tegelijkertijd openlijk kan worden bezichtigd. Vitrines zijn te beschouwen als plaatsen van de verbeelding, ze bevinden zich op de grens van de realiteit en de verborgen voorstellingswereld van het innerlijk, datgene wat de ikfiguur is vergeten, maar niettemin tracht te verwoorden. Niet het concrete maar het onzegbare wil hij tot uitdrukking brengen om aldus de etaleur te worden van een denkbeeldig bestaan. Het verhaal vormt aldus een eerste aanzet tot het schrijverschap, een onderzoek naar de werking van de literaire verbeelding. Vitrines vormen daarvan het zinnebeeld. Met de voorstellingvan de vitrine als een droomwereld verschuift de aandacht van de gebeurtenissen naar het kader waarin deze vergeten herinneringen een betekenis zouden kunnen krijgen. Het eigenlijke verhaal is naar de marge verdrongen, analoog aan het idee van de ikfiguur om belangrijke zaken uit de inventaris van zijn geheugen te weren. Veel wordt uiteindelijk niet in de vitrine tentoongesteld, en aan het eind van de geschiedenis ziet hij nog altijd verlangend naar een stageplaats uit: hij is een een tussenfiguur, iemand die verwijlt op de grens tussen verbeelding en werkelijkheid.

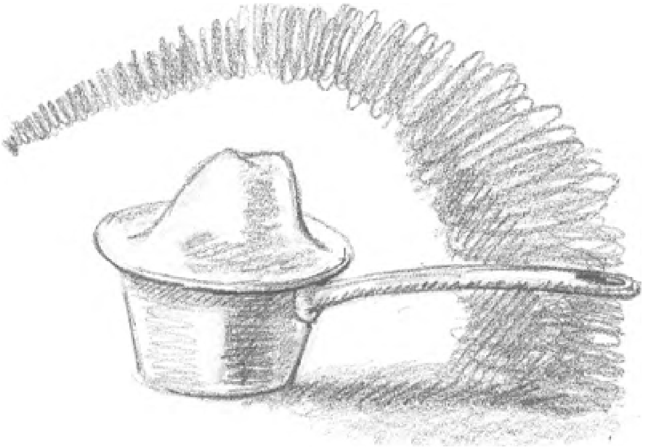
In *Land van genade* weet de ikfiguur aan zijn poging tot schrijven weliswaar meer inhoud te geven, maar ook hij verliest zich in de taal en raakt verstrikt in eindeloze bespiegelingen die het verhaal dat hij eigenlijk wil boekstaven naar de achtergrond verdringen. Van die roman wordt eveneens de totstandkoming uit de doeken gedaan aan de hand van een verzamelwoede waarbij de ikfiguur de meest uiteenlopende en

ogenschijnlijk meest willekeurige denkbeelden, personages en tijdperken met elkaar probeert te verbinden.

Verveling in optima forma

Net als in Vitrines' is het relaas in *Land van genade* (1989) af komstig van een ikfiguur die bij zijn vader in huis woont, terwijl zijn moeder afwezig is en zijn zuster op kamers woont. Hij wil evenens een inventaris opstellen van zijn leven die bestaat uit onbelangrijke en vergeten momenten. Juist die herinneringen zouden een beeld geven van hemzelf. ‘Het ging er alleen maar om de gebeurtenissen die iemand gewoonlijk vergeet toch te herinneren. En als dat goed lukt verdwijnt het gevoel reddeloos verloren te zijn vanzelf.’ Wat hem die voorvallen doet vergeten, is niet een falend geheugen, maar een alles overheersend gevoel van verveling waardoor niets de moeite van het ont-

houden waard lijkt. Misschien is het ook een onherstelbaar verlies, het besef voorgoed van zijn verleden te zijn afgesneden dat hem het gevoel geeft reddeloos verloren te zijn. Een apart hoofdstuk is gewijd aan het gemis waarvan evenwel niet duidelijk wordt wat het precies inhoudt. Zijn dilemma zich te willen herinneren wat hij is vergeten en wat niet onder woorden kan worden gebracht, lost hij op door zich te verdiepen in het verleden van iemand anders, en wel dat van zijn vader. Hij vat het plan op een biografie over hem te schrijven.



Daarmee verstrikt hij zich ogenschijnlijk in de paradox zich te vervelen en toch wat zinvols om handen te hebben. Even tegenstrij dig lijkt dat hij het verleden van zijn vader wil optekenen hoewel hij fel tegen de geschiedschrijving gekant is, al betreffen zijn bezwaren vooral het in kaart brengen van historische hoogtepunten. Dat zijn vader historicus is, staat een biografie over hem juist weer niet in de weg, want het leven van historici is volgens hem ‘verveling in optima forma.’ Via de omweg van de biografie hoopt hij dus een inzicht te krijgen in zijn eigen geschiedenis van verveling en onbenullige voorvallen. Hij is trouwens niet de enige die dat verhaal op papier wil zetten. Zijn zus werkt namelijk aan een biografie over hem. Hoe buitenissig dit gegeven ook is, voor de betrokkenen is het de gewoonste zaak van de wereld om over elkaar biografieën te schrijven, al vinden zowel vader als zoon het denkbeeld in een boek te worden geportretteerd afschuwelijk.

Het materiaal voor zijn vaders biografie ontleent de ikfiguur behalve aan dagelijkse observaties en enkele herinneringen ook aan het aantekenschrift dat zijn vader vroeger bijhield. Daarin vindt hij onder andere de aanzet tot een roman over Elvis Presley waarvan ook enkele hoofdstukken in het boek staan afgedrukt, zij het in een bewerkte vorm. ‘Ik besloot de - nogal primitieve - romanfragmenten over Elvis Presley in een bijlage van mijn biografie op te nemen. Ik bracht enkele wijzigingen in de tekst aan.’ Betrouwbaar kan zijn biografie nooit zijn, en daar gaat het ook niet om. Lezing van die passages maakt aannemelijk dat hij ze zelf geschreven heeft. Zo dicht hij Elvis een interesse toe voor het leven van Franciscus van Assissi, een belangstelling die zijn vader vroeger had en waarover de ikfiguur hem in gesprekken onderhoudt om erachter te komen wat de man in het leven van de heilige aantrok. Niet alleen modelleert hij Elvis naar

zijn vader, ook kent hij de zanger eigenschappen van zichzelf toe. Elvis is iemand die zich eveneens stierlijk verveelt en vanwege deze zogenaamde overeenkomst begint de biograaf als vanzelf belangstelling op te vatten voor diens muziek, zodat hij op zijn beurt weer gaat lijken op zijn vader toen deze jong was. Voortdurend schuiven fascinaties, persoonlijke eigenschappen en andere al dan niet verzonnen biografische gegevens van de verschillende personages over elkaar heen.

Zelfportret

Dergelijke verschuivingen vinden hun weerslag in de verschillende teksten waaruit het boek is opgebouwd. Naast fragmenten uit de roman over Elvis bevat het boek ook brieven aan vriendinnen en kennissen van zijn vader met verzoeken om nadere informatie. Voorts staan ook delen uit het 'dagboek der verveling' afgedrukt, dat de ikfiguur bijhoudt voor de biografie waaraan zijn zus werkt. Met de verwerking van al deze verschillende teksten verdwijnt de biografie naar de achtergrond. Er vindt een omkering plaats, overeenkomstig de opvattingen van de ikfiguur over de geschiedschrijving. Juist wat van secundair belang wordt geacht, komt in het midden van de aandacht te staan. De beoogde tekst wordt naar de marge verdrongen. Met zijn vader hebben de verzamelde gegevens en aantekeningen in elk geval niets te maken. Dit blijkt wanneer hem een aantal ideeën ter controle wordt voorgelegd en waarop hij afwijzend reageert:

> En dan die interpretaties van je over het leven van Franciscus en Elvis. Wat weet jij er eigenlijk van, wat die mensen in mijn leven hebben betekend en wat ze van hun eigen leven vonden? Met jouw redeneringen kun je iedereen wel voor je vervelingskarretje spannnen. Waar slaat dit nu op?

Natuurlijk heeft zijn vader gelijk: de interpretaties van de zoon hebben uitsluitend op hemzelf betrekking. Uit de verzameling aantekeningen, brieven en romanfragmenten verschijnt uiteindelijk het zelfportret van de biograaf. Volgens de genreleer is het kenmerkende aan het zelfportret dat het ontstaat als een min of meer toevallig product in de voorbereidende fase van ander schrijfwerk. Een zelfportret ontstaat bij het verzamelen van gegevens, het maken van aantekeningen en het overnemen van tekstplaatsen als een *objet trouvé*. Het zelfportret is verwant aan andere autobiografische genres als het dagboek of de memoires. Maar waar deze een reconstructrie van het verleden beogen, daar is het zelfportret gericht op het herinneringsproces zelf. Voorbeelden van zulke zelfportretten zijn *Essais* van Montaigne, *Ecce homo* van Nietzsche of *Roland Barthes door Roland Barthes*. Waar het reguliere zelfportret echter meer een idee of een illusie is dan een genre met vaste voorschriften, daar wordt dit door 't Hart in *Land van genadewel* in die zin aangewend. Hij gebruikt de werkwijze en constructieprincipes om een fictieve verhaalwereld te creëren. Tegenover de toevallige en willekeurige totstandkomig van het zelfportret, staat in *Land van genade* de doelbewuste hantering van de verschillende procédés: het zelfportret van een romanpersonage dat ontstaat bij zijn poging een biografie te

schrijven. Wel volgens de conventies van het genre is dat het zelfportret zich niet op het feitelijke verleden richt, maar op het proces van herinneren. De poging hierop greep te krijgen, overschaduwt de plannen voor zijn biografie, die dan ook naar de marge van het verhaal wordt verdrongen en dit gebeurt in zekere zin ook met het zelfportret. Het verhaal over het schrijven van een biografie en het materiaal dat al dan niet in bewerkte vorm in het boek is opgenomen, geven tezamen een beeld van de manier waarop de roman is ontstaan. Deze wijziging in de opzet van het verhaal wordt voorgesteld door de biografie die de zus van de ikfiguur schrijft.

Tegen haar broer zegt zij op een gegeven moment van koers te zijn veranderd en zich toe te leggen op een roman

> over een jongen die thuis nadenkt over gebeurtenissen van vroeger. Wat is hij vergeten? Dat stel ik aan de orde. Deze jongeman wil geen nieuwe ervaringen meer opdoen, hij heeft daar meer dan genoeg van. Ik geef toe dat die jongen wel wat op jou lijkt, maar meer is het werkelijk niet. Niemand zal je herkennen. Wees er nu maar gerust op.

Haar boek weerspiegelt de verandering die zijn eigen

levensbeschrijving heeft ondergaan. Zij maakt duidelijk hoezeer hij in zijn eigen verhaal aan het zicht is onttrokken. De ikfiguur is verstrikt geraakt in een wereld die slechts naar zichzelf verwijst, een hermetisch afgesloten universum dat uitsluitend uit taal bestaat -een droomwereld, zoals Elvis had in Memphis.

Verzamelingen, inleefmanies en ervaringsoverschotten

In *De neus van Pinokkio* (1990) wordt de ikfiguur niet gedreven door een gemis, maar juist door wat hij zelf omschrijft als een 'ervaringsoverschot'. Hij draagt deze extra ervaringen met zich mee uit een eerdere periode in zijn leven toen hij nog veel las. Het overschot aan ervaringen manifesteert zich namelijk aan in de vorm van zogeheten 'inleefmanies', de onbedwingbare neiging zich met allerlei figuren en personages te vereenzelvigen en zich een voorstelling te maken van hun bestaan. Ervaringsoverschotten staan in het boek tegenover verzamelingen waaraan de ikfiguur een hekel zegt te hebben. Hij beschouwt verzamelingen als doodse materie, ze vormen het risidu van wat ooit een fascinatie was -levenloze herinneringen dus waar zijn inleefmanies een tegenwicht aan moeten bieden. Toch is zijn af keer voor verzamelingen allerminst eenduidig, zoals valt op te maken uit zijn plannen om te gaan schrijven, zijn moeilijkheden op schrift te stellen:

> Ik moest natuurlijk uitkijken dat ik niet overal een verzameling in zag. Als je er even bij stilstond was een opsomming van mijn problematiek, die ik binnenkort wilde maken ook een verzameling. Op het laatst zou ik twee stenen op een plein al een verzameling gaan noemen.

Zijn tegenstrijdige houding ten aanzien van verzamelingen kan enerzijds worden teruggevoerd op een neiging een samenhang te zien tussen verschillende dingen die niks met elkaar te maken hebben en anderzijds het verlangen dingen uit hun context te lichten en van een nieuwe betekenis te voorzien. Weliswaar kunnen verzamelingen, waarvan hij de objecten beschouwt als de levenloze herinneringen van een eens actuele belevingswereld ook een overschot worden genoemd, maar via de inleefmanies kan hij die verloren ervaring juist een nieuwe inhoud geven. In gedachten roept hij uit: 'Begrijpen jullie niet dat verzamelingen een verschrikkelijke inleefwoede teweegbrengen?' Deze noodkreet is gericht aan het adres van zijn oom en tante bij wie de ikfiguur vanwege zijn studie geografie in huis woont en dit zijn verwoede verzamelaars. Hij merkt op dat hun

> huis zoemde en golfde onder de verzamelingen. Overal lagen ze te wachten op nieuwe aanvullingen. Op planken, achter gordijnen en zelfs op het balkon lagen ze, ineengedoken, obsceniteiten uit te wisselen [...]. In het huis van oom en tante hing een geur van in stand gehouden herinneringen tot je erbij zou neervallen. Overal verspreid lagen, hingen of stonden, resten van allerlei liefhebberijen die er na een jaar, of nog korter, weer aan waren gegeven: kasten, dozen, plakboeken, trommels met resten van verzamelingen en herinneringen aan familiebijeenkomsten. Verzamelingen die erom schreeuwden te worden begraven of verbrand. Sigarebandjes,

postzegels, bierviltjes, luciferdoosjes. Maar ook: oude poppen, vakantiefoto's, scripties, bierdoppen, kunstbijlagen, kranten. Het leven als postzegelverzameling.

Heeft hij hartgrondig de pest aan verzamelingen, dan komt dat omdat ze voor hem het keurslijf van het volwassen leven belichamen, een bestaan vol overtollige en vooral verstarde herinneringen. Verzamelingen vormen het zinnebeeld van zijn weigering volwassen te worden en zich aan te passen. Liever verwijlt hij in zijn fantasieën en houdt hij vast aan zijn vage indrukken. Net als vroeger verplaatst hij zich in allerlei personages, met dit verschil dat waar hij zich toen uitsluitend met romanpersonages als Pinokkio en Kapitein Nemo identificeerde hij zich nu ook in bestaande figuren verplaatst. Zijn inleefmanies hebben een literaire connotatie, ze zijn gericht op het ‘overdenken van het mogelijke leven van personages.’ Elders merkt hij op: ‘Het leek wel alsof ik in een roman terecht was gekomen.’

Een hoofdrol in zijn fantasieën is weggelegd voor de Franse filosoof Louis Althusser, vermaard marxistisch theoreticus die de wereld voor een raadsel plaat-

ste toen hij zijn vrouw vermoordde waarna hij geruisloos in een inrichting verdween. Houdt zijn daad soms verband met de vervreemding van de moderne mens? Hoe dit ook zij, in de verbeelding van de ikfiguur wordt vervreemding een onderwerp van onophoudelijke bespiegeling. Uit zijn belangstelling voor Althusser blijkt zijn tegenstrijdige houding ten aanzien van verzamelingen. De filosoof is af komstig uit de herinneringen van zijn oom en tante. Zij zaten in hun studententijd, samen met de ouders van de ikfiguur, in een studieclub waarin over het werk van Althusser werd gediscussieerd.

Meteen wanneer zijn oom aan het begin van het verhaal de naam Althusser laat vallen, gaat de filosoof rondspoken in het hoofd van de ikfiguur en wordt het onderwerp van bespiegelingen en dromen, vooral waar het de vervreemding betreft. Net als de held in *Land van genade* eigent hij zich de herinneringen en personages toe die een rol in het leven van anderen hebben gespeeld. Zijn weerzin tegen verzamelingen lijkt daarmee inderdaad te zijn gericht op het doorbreken van de samenhang tussen het heden en verleden. Vroegere gebeurtenissen wil hij door middel van de fantasie opnieuw ervaren en zich eigen maken zodat ze een zelfstandige betekenis krijgen.

Een model van het onderbewuste

Het literaire karakter van zijn fantasieën, in het bijzonder die over Althusser, komt ook naar voren in de navolging van Vestdijks roman *De redding van Fré Bolderhey* (1948). In dat boek raakt de held Eddie begaan met het lot van zijn schizofrene neef Fré met wie hij zich verregaand identificeert. Waanvoorstellingen maken dat hij uiteindelijk zelfs denkt zijn neef te zijn. Waar het woord schizofrenie in Vestdijks verhaal de gebeurtenissen in gang zet, daar vervult in *De neus van Pinokkio* de figuur Althusser deze functie. Beide boeken beginnen met een scène op een balkon waar de twee hoofdpersonen ziekte van de neef en naam van de filosoof voor het eerst vernemen. Vervolgens gaan zij ook alletwee naar de bibliotheek om over respectievelijk schizofrenie en Althusser meer aan de weet te komen, en beiden maken vanaf dat moment hallucinerende situaties mee.

In beide boeken speelt redding een belangrijke rol. Denkt Eddie zijn neef te kunnen verlossen uit diens waanwereld, de held van 't Hart staat de persoon die moet worden gered minder helder voor de geest. ‘Bij mij was sprake van een reddingspoging, alleen was niet duidelijk wie of wat gered moest worden: Althusser, de wereld in het algemeen of ikzelf. Daar kwam ik maar niet achter.’ Wat dat betreft staat hij tussen Fré en Eddie in. Men zou kunnen zeggen dat hij beide figuren in zich verenigt. Niet voor niets woont hij bij zijn oom en tante in, waarmee hij behalve de rol van Eddie ook die van Fré op zich neemt. De held van 't Hart is zowel iemand die een reddingsactie onderneemt als degene die gered moet worden.

Deze tussenpositie lijkt te worden bevestigd door de manier waarop 't Hart de roman van Vestdijk heeft bewerkt. De wonderlijke situaties waarin Eddie verzeild raakt, vormen een spiegel van zijn onderbewuste waardoor hij denkt te worden misleid. Door zijn schizofrene geestesgesteldheid verandert hij van een achtervolger in iemand die wordt belaagd. Hij meent het slachtoffer te zijn van een complot dat

tegen hem is opgezet om hem te misleiden, hem te laten geloven dat wat hij meemaakt ook werkelijk gebeurt. Ook de ikfiguur uit *De neus van Pinokkio* meent het slachtoffer te zijn van een samenzwering. Maar terwijl Eddie denkt dat het complot hem in zijn waanvoorstellingen wil verstrikken, denkt de held van 't Hart juist dat de samenzwering juist is bedoeld om hem op de goede weg te helpen:

> En daar bovenop die verlammende onzekerheid, dat ik een rol speelde in een doelbewust plan van mijn oom en tante, in samenwerking met mijn ouders. Dat ze op een middag -een paar jaar geleden -bij elkaar hadden gezeten en gezamenlijk een reddingsplan hadden opgesteld. ‘Eerst laten we hem dat schilderij van Manet en daar geef ik dan een stompzinnige interpretatie van.’ ‘En daarna begin jij over Althusser.’

Doel van het plan is hem over de drempel van de volwassenheid heen te helpen, door hem van zichzelf te laten vervreemden en hem van zijn inleefmanies te verlossen. Uiteraard is dit een waanidee, wat hij aan het eind van het boek zelf ook inziet. Anders dan in het geval van Eddie heeft de complottheorie in *De neus*

van Pinokkio geen pathologische oorzaak. De neiging van de held verbanden te leggen die er niet zijn, lijken vooral een aanduiding te zijn van de manier waarop hij in de taal verstrikt raakt door de woekering van zijn inleefmanies en zijn onophoudelijke speculaties over mogelijke betekenissen. Hoezeer hij in de taal komt vast te zitten, valt ook af te leiden uit het feit dat hij zich, ondanks zijn inleefmanies, niet beseft de rol van Eddie te vervullen. Zonder het te weten zit hij opgesloten in een verhaal van Vestdijk. Meer dan alleen een ontlening te zijn aan *De redding van Fré Bolderhey*, heeft de complottheorie ook betekenis die betrekking heeft op het gegeven van de bewerking zelf. Vormt de verhaalwereld waarin Eddie verzeild raakt een afspiegeling van zijn onderbewuste, analoog daaraan kunnen de hallucinaties en fantasieën van de ikfiguur in *De neus van Pinokkio* een spiegel van Vestdijks verhaal worden genoemd. Diens roman wordt aldus gebruikt als een model van het onderbewuste van de ikfiguur en daarmee kan diens complottheorie worden opgevat als een samenzwering die door de taal tegen hem wordt opgezet. De taal zelf dient zich aan als het ervaringsoverschot van de held, de verzameling woorden en beelden waarvan de oorsponkelijke ervaringen of herinneringen hem ontgaan en die in de *De redding van Fré Bolderhey* liggen vervat. Via zijn inleefmanies tracht de held zich de ervaringen eigen te maken waarbij hij zich verliest in een wereld van woorden, een verzameling van mogelijke betekenissen waar hij geen wijs uit kan worden. Aan het eind van de roman heeft hij dezelfde verwachtingen als aan het begin. Luisterend aan de deur van zijn oom en tante, denkt hij:

> Misschien zou ik hun stemmen horen oplichten, maar wat ze ook zouden zeggen, op een dag, misschien al volgende week, of anders na de tentamenperiode, zou ik eindelijk geschikt genoeg zijn om gered te kunnen worden of -als alles meezat - om Althusser te redden.

Net als in *Land van genade* is de ikfiguur een tussenfiguur, een drempelpersonage dat verwijlt in het domein tussen de droom en het onderbewuste. Verzamelingen zijn ook in *De neus van Pinokkio* verbonden met de poging van de hoofdpersoon greep te krijgen op een onbekende ervaringswereld. Weliswaar heeft hij een gruwelijke hekel aan verzamelingen omdat de bijeengebrachte herinneringen van hun ervaring zijn losgemaakt, maar anderzijds voelt hij zich daardoor ook onweerstaanbaar tot verzamelingen aangetrokken, vanwege de mogelijkheid de herinneringen uit hun context te lichten en daar een eigen ervaring aan toe te kennen. Die ervaring, en dit geldt voor alle personages van 't Hart, heeft betrekking op een onontgonnen gebied van het bewustzijn, dat alleen via de verbeelding kan worden verkend. Daarbij geven de hoofdfiguren van 't Hart zich over aan eindeloze bespiegelingen waardoor zij uiteindelijk geheel in de taal verstrikt raken. Hun verhalen fungeren als een onderzoek naar de werking van de literaire verbeelding. Het zijn stuk voor stuk romanpersonages die schrijver willen worden en daartoe alvast hun verbeeldingskracht verzamelen.

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus. Hij schreef eerder in BZZLLETIN over Gerrit Krol en Herman Brusselmans en in De Vlaamse Gids over Jeroen Brouwers.

Céline Beijer en Peter Altena

Verzamelen!
Weg van de dingen in *Rico's vleugels* van Rascha Peper

Het is begin mei en fris. Aan het Noordzeestrand maakt een jongen in een zwart leren motorjack merkwaardige bewegingen. Het is de veertienjarige Rico Gabrieli die zijn armen voor zijn borst op en neer beweegt, langzaam omhoog alsof hij een gewicht opduwt, en snel naar beneden. Met die bewegingen lijkt hij wel wat op een vleugelman, maar bij nader beschouwing blijkt hij alleen de barstjes in de mouwen van zijn leren jack te inspecteren -helaas maakt hij ze zo alleen maar erger. De slijtage van het jack, gestolen uit een Duitse kofferbak, is onloochenbaar en onafwendbaar, 'het craquelé zette gestaag door'.

Dit is de openingsscène van de tweede roman van Rascha Peper, *Rico's vleugels*. Rico waant zich bij zijn armbewegingen en overpeinzingen onbespied, maar vanaf de boulevard wordt hij gezien en gewekt door Krokewit, een dertienjarige 'skater'. Deze vestigt zijn aandacht op twee 'mafferiken', een oudere man en vrouw die er op het verder uitgestorven terras van het strandpaviljoen uitzien 'of ze naar de Noordpool moesten'. Dit merkwaardige echtpaar Cecile en Eduard Rochel woonde oorspronkelijk in Afrika in eenpaleis, zo weet Krokewit te vertellen. Deschatrijke oudjes zijn in de Hollandse voorjaarskou verzeild geraakt omdat ze hun collectie van 'beredure' schelpen aan een museum willen schenken. Van Krokewits verhaal is lang niet alles waar, maar voor Rico ruikt de geschiedenis tenminste naar rijkdom.

Rico's vleugels is een hartstochtelijke roman die in de kritiek geprezen werd. Na een tweetal verhalenbundels, *De waterdame* (1990) en *Oefeningen in manhaftigheid* (1992), en een kleine roman, *Oesters* (1991), verwierf Rascha Peper met deze roman, verschenen in 1993, een wat grotere bekendheid. Haar boek werd genomineerd voor de AKO-literatuurprijs en kwam in de intussen beruchte volksraadpleging één puntje tekort om gelijk te eindigen met de genomineerde werken van Matsier en winnaar Durlacher. Sindsdien verscheen van Peper nog de roman *Russisch blauw* (1995), bekroond met de Multatuliprijs en, in 1997, een bundeling van haar korte verhalen.

Die bundel *Alle verhalen* vormde voor enkele recensenten een aanleiding om het tot nog toe verschenen werk van de schrijfster te overzien. De thematische samenhang in het wreed-sprookjesachtig werk van Peper maakt een dergelijke benadering ook kansrijk. Zo is het niet moeilijk om bepaalde motieven uit *Rico 's vleugels*, de roman waar deze beschouwing aan gewijd is, in voordien en nadien gepubliceerd werk terug te vinden. In *Oesters* en *Rico's vleugels* spelen vanitasmotieven - schedels, stillevens, dode fazanten en vissen - een rol van betekenis. Intrigerend is voorts de voorkeur voor bijzondere, maatschappelijk niet erg geaccepteerde, nu en dan exotische hartstochten: dat gaat van de vrome pornograaf uit 'Notities van een pornograaf' tot de zich mateloos inlevende historicus Lex Grol uit *Russisch blauw*. En veel van Pepers personages geven zich over aan de passie van het verzamelen: de 'waterdame' uit het gelijknamige verhaal verzamelt klosjes, Duvivier in het broeierige verhaal 'Van het vuil op het hemd van een Montanari' verzamelt poppen, Frank uit *Oesters* verzamelt schilderijen.

Verzamelaars

In deze bijdrage zal het gaan om de verzameldrift in *Rico's vleugels*. Dé grote verzamelaars in de roman zijn Cecile en Eduard Rochel met hun schelpenverzameling, maar er zijn meer personages die hun ziel en een deel van hun zaligheid opofferen om objecten in bezit te krijgen. Op welke manier worden de verzamelaars in deze roman in beslag genomen door de objecten, ‘de dingen’ en wat zijn hun motieven om tot het verzamelen te komen? Maar allereerst luidt de vraag: om welke verzamelaars gaat het in het verhaal?

Een van hen is Rico Gabrieli. Rico koestert zijn leren jack als een tweede huid. Meisjes hebben het bij hem verloren van losse bromfietsonderdelen - vooral die

onderdelen die zijn aftandse bromfiets de schijn van een Harley Davidson kunnen geven.

Rico, een halfwas Hell's Angel, kruist in de roman het pad van een andere verzamelaar, de malacoloog dr. Ernst Bol. Bol is de drieënveertigjarige directeur van het Seba-instituut aan wie de schelpenverzameling van Cecile en Eduard Rochèl komt toe te vallen. Hij dient daarvoor wel enig geduld op te brengen, want de Rochèls hebben bedongen dat de verzameling voor vertrek nog eenmaal de handen van de verzamelaars dient te passeren - een laatste ‘inventariserend’ afscheid. Bol bemint de schelpen wel, maar de hartstocht van de Rochels mist hij - daarvoor is hij te veel wetenschapper en bureaucraat. Van jeugdige hartstocht heeft hij zich onlangs bevrijd toen hij zijn collectie Bob Dylan-platen aan zijn neefje vermaakte. De enige hartstocht die hij zich na het vertrek van zijn vriendin nog gunt, is zijn zwarte MG-sportwagen. Juist die wagen begeeft het op een strandweggetje waar Rico, al eerder actief in een Duitse kofferbak, toevallig staat.

Bol brengt Rico in contact met Eduard Rochel op het moment dat de inventarisatie dreigt te stagneren vanwege een zieke assistent en het plotselinge vertrek van Cecile naar haar zieke zus. De Rochèls zijn dan nog maar net terug in Nederland, waar ze in een Noord-Hollandse kustplaats een gemeubileerde villa hebben betrokken. Ze hebben hun riante onderkomen op de Filippijnen - en niet een Afrikaans paleis -verlaten om hun collectie van zo'n tweehonderdduizend schelpen te redden. De schelpen waren niet langer veilig op Mindanao. Natuurgevaar, criminaliteit en een begerige overheid bedreigden het levenswerk van het echtpaar. De Rochels redden hun verzameling die een waarde van ongeveer twee miljoen gulden vertegenwoordigt door haar te schenken aan het in Amsterdam gevestigde Seba-instituut.

De zin van het verzamelen

Hier rijst de vraag waarom de Rochèls zo veel tijd en leven hebben gewijd aan hun verzameling van schelpen en wat Rico drijft bij het verzamelen van losse motoronderdelen.

Roelof van Gelder, een van de geschiedschrijvers van het verzamelen, onderscheidt in *De Wereld binnen Handbereik* (1992), een boek over verzamelen en verzamelaars, een vijftal motieven. Die motieven, die invloed hadden op inhoud en ordening van de verzameling, zijn: ‘status, investering, religie, esthetiek en wetenschappelijke nieuwsgierigheid’. Van Gelder relativeert het belang van de eerste twee motieven: verzamelingen bleken statusverhogend en soms zelfs winstgevend, maar het verlangen naar aanzien en winst was zelden uitgangspunt.

Van Gelder bespreekt onder anderen de Amsterdamse apotheker Albertus Seba’ de naamgever van het instituut van dr. Ernst Bol -, die van de verkoop in 1717 van zijn gehele collectie aan Peter de Grote financieel niet slechter werd. Seba's inspanningen werden dan wel beloond, maar vooraf was niet zeker of zijn investering van tijd en geld ooit hun vruchten zouden afwerpen. Overwegingen van schoonheid speelden bij collectievorming zeker een rol: de ‘dingen’ en hun rangschikking gaven verzamelaar en beschouwer een esthetisch genoegen. Belangrijker nog is het religieuze motief: de verzamelaar verzamelde ‘door God geschapen’ schepselen. De ‘dingen’

van de natuur waren geheiligd; in het nietigste ding immers openbaarde zich Gods wijsheid. Voor Albertus Seba, in wetenschappelijke zin een dilettant, was het religieuze motief doorslaggevend.

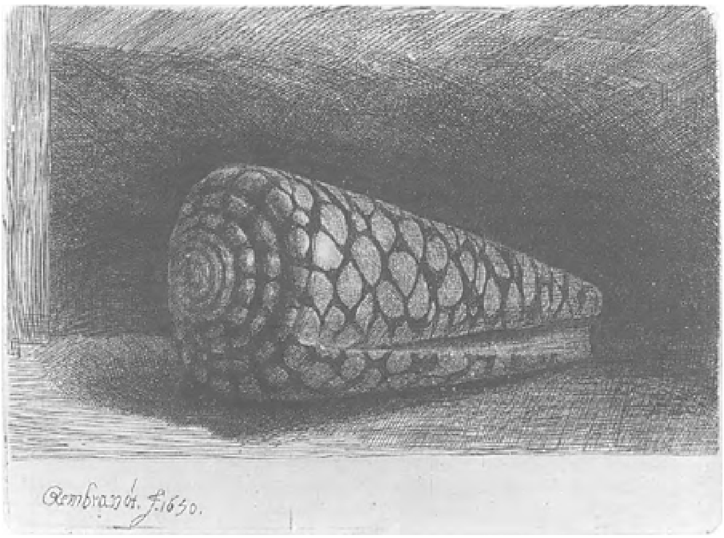
In het geval van religieuze motivering van het verzamelen verwerft de collectie als vanzelf transcendentie: de verzameling is meer dan wat zichtbaar is. De verzameling verwijst naar onzichtbare wijsheid en verbeeldt die in zekere zin. De collectie is als het door God geschreven Boek van de Natuur. Wetenschappelijke en religieuze motieven gaan hand in hand bij de contemporaine beschrijving van Seba's tweede collectie in een vijfdelige *Thesaurus*, waarvan het omvangrijke derde deel aan schelpen gewijd was. De inventariserende beschrijving symboliseerde de verzameling, die op haar beurt weer de gehele Schepping verbeeldde.

Het verzamelen van schelpen kent een langdurige geschiedenis. De geschiedenis van het bromfietsonderhoud gaat niet zo ver terug. Het verzamelen van losse onderdelen, bij voorkeur van de Harley Davidson, maakt een wat minder museale indruk, maar eigentijds -of misschien toch eerder van de jaren zestig? - is dit verzamelen wel. De Harley Davidson motor

maakt deel uit van een Amerikaanse legende die vooral in de film, de rock 'n roll en rythm and blues gestalte heeft gekregen. In de film *Easy Rider*, en in de popsongs ‘Born to be wild’ van Steppenwolf en ‘Unknown Legend’ van Neil Young rijden jonge rebellen over de grote wegen, in vrijheid en ongebondenheid. Zij dromen van persoonlijke autonomie en volledige zelfontplooiing.

Heeft de rebelse variant van de Amerikaanse droom vat op Rico? Wil hij wild en vrij zijn? Wat beoogt Rico Gabrieli met het verzamelen van de onderdelen waarmee hij zijn bromfiets optuigt? En welke motieven spelen bij Eduard en Cecile Rochèl een rol? Zetten zij de verzameltraditie van Albertus Seba voort?

Vergankelijkheid en collectievorming



De ‘Rembrandtschelp’ (foto: museum Het Rembrandthuis)

Het vuur van de verzamelaar brandt vooral in Cecile Rochèl-Rondee. In dit opzicht zou zij de vrouwelijke pendant kunnen zijn van de Britse diplomaat en verzamelaar de Cavalière uit de roman *The Volcano Lover* (1992) van Susan Sontag. De ruim zestigjarige Cecile is al vanaf haar vijftiende een verwoed schelpenverza-melaarster: als jong meisje verzamelde zij al ‘nonnetjes’ op het Noordzeestrand. Sinds haar echtgenoot Eddy niet meer werkzaam is als diplomaat in de Buitenlandse Dienst is hij haar compagnon in schelpen geworden. Het collectioneren heeft dit kinderloze echtpaar verenigd: zij hebben een passie opgevat voor dezelfde objecten. Die passie verbindt hen met elkaar en tegelijkertijd scheidt deze hen van anderen. Bij de uitreiking van een eredoctoraat van de University of Boston aan de Rochels noemt de rector-magnificus hun schelpencollectie dan ook het resultaat van ‘a twin passion’.

Deze verzameling is een monument dat het echtpaar voor zichzelf heeft opgericht, of liever: Cecile heeft de collectie voor zichzelf en voor haar man opgericht. Cecile en Eduard zijn intussen ondenkbaar zonder hun kostbare schelpencollectie. Wat de dierbaarheid ervan vergroot, is dat de Rochels een aantal exempla-

ren van hun verzameling zelf hebben ontdekt. Cecile Rochèl-Rondee heeft haar naam geleend aan de Conus Cecilerondae Patchwood 1974 en zal zodoende voortleven in een schelp: voor haar is er leven na de verzameling.

Specialiteit van de Rochèls zijn Conusschelpen: alle variëteiten daarvan bevinden zich in hun collectie. Wel laat hun 'twin passion' enige ruimte voor persoonlijke voorkeur: zo hebben beide echtelieden in de collectie hun eigen favorieten. Ceciles lievelingsschelp is de Golden Cowry; ze bewaart van die schelpen een kleine verzameling voor zichzelf in een bankkluis op Mindanao. Eduard houdt op zijn beurt van de Sunburst Carrier en van de Conus marmoreus, ook wel Rembrandtschelp genoemd. De even serieuze als gedreven verzamelaarster Cecile heeft die laatste soort vanwege de tekening de tamelijk curieuze benaming 'stipperdestippies' gegeven. Met een dergelijke naamgeving aan de dingen detoneert Cecile niet in de traditie van schelpenverzamelaars, waarin wel wonderlijker namen aan schelpen gegeven werden: Gemarmerde Venusnavel, Bagijnedrol en Neptunus' Snuifdoos. In de roman lijkt het erop alsof Cecile met de nieuwe naamgeving een eigen universum schept. Het is daarnaast opmerkelijk dat Cecile deze nieuwe naam nogal neerbuigend hecht aan de favoriet van Eduard, deels om zich te wreken op diens eigenzinnigheid.

Met de overdracht van de schelpenverzameling gaat weliswaar de grootste wens van de malacoloog Bol in vervulling, maar voor de schenkers Eduard en Cecile is het einde van de verzameling niets minder dan het einde van hun leven. Ze hebben zelf voor de overdracht gekozen, maar het gevoel dat zij daarmee de dood over zich hebben afgeroepen is onmiskenbaar. Het in de hand nemen, beschrijven, controleren en verpakken, kortom het inventariseren en categoriseren, kan gelden als een laatste groet aan hun dierbare bezit. In niet mis te verstane bewoordingen heet het: 'De kostbare schat moest hier, in het vaderland, nog eenmaal door hun handen gaan en toegerust worden met laatste briefjes en aantekeningen, zoals men zijn dierbare doden liefdesbrieven meegeeft in de kist.'

Voor Ernst Bol is de collectie Rochèl-Rondee een belangrijke aanwinst voor zijn instituut, dat met deze schenking over de mooiste collectie schelpen ter wereld zal beschikken. In zijn liefde voor schelpen doet Bol niet onder voor Cecile Rochèl-Rondee, maar zijn wetenschappelijke benaderingswijze verschilt van die van de esthete Cecile. Zij wil het liefst met haar veelzijdige en exclusieve collectie pronken. De schoonheid van de schelpenverzameling zou, volgens Ernst Bol, een compensatie zijn voor Ceciles lelijkheid.[1.] Met deze platte duiding van de motieven van Cecile demonstreert Bol vooral zijn onvermogen om zich in zijn weldoeners te verplaatsen.

Zeker is dat in de ogen van Cecile Rochèl aan de schoonheid van de collectie ernstig afbreuk wordt gedaan door de chaos van dozen, kisten en laden waarin de schelpen nu opgeborgen zijn. In haar ogen zijn de kostbare voorwerpen, die eens met zoveel passie bijeengebracht zijn, door de ordeloosheid gedegradeerd tot stukgoed. Het lijkt dan ook geen toeval dat ontreddering zich van Cecile meester maakt op het moment waarop zij afstand doet van de schelpen, haar kinderen. De overdracht van de schelpen confronteert haar hardhandig met de vergankelijkheid. Deze bazige, bedillerige vrouw dreigt haar ijzeren greep op de wereld te verliezen. Ze is altijd gewend geweest de lakens uit te delen, om de 'dingen' nieuwe namen te geven, maar nu ziet ze zich gedwongen om zich te schikken in een ongemakkelijk lot. Daar komt nog bij dat haar doodzieke zus Titia in Menton een beroep op haar doet. Dat doorkruist

Ceciles voornemen bij het afscheid van haar verzameling aanwezig te zijn. Het tijdstip van sterven zou in de wereld volgens Cecile te beheersen en te regelen moeten zijn, maar de wereld waarin zij het voor het zeggen heeft, gaat langzaam maar zeker teloor.

Met tegenzin zoekt Cecile haar zus op. Wat haar echter vooral zorgen baart, is dat haar man in de villa alleen achter blijft bij de verzameling.

Schelpen en hartstocht

Haar ongerustheid neemt toe als zij hoort dat Eduard bij de inventarisatiewerkzaamheden wordt geassisteerd door een jongeman. Die jongeman, de motorjongen Rico, is voor Eduard 'versierd' door Bol. De reden voor haar ongerustheid wordt duidelijk wanneer een familielid van dr. Bol het een en ander onthult over het 'Tunesische avontuur' van de gewezen diplo-

maat Rochèl. De liefde die Eduard Rochèl zo'n vijftien jaar geleden opvatte voor een minderjarige Arabische jongen heeft hem in een compromitterende situatie gebracht. Het is Cecile geweest, die toen met ferme hand aan deze waarachtige liefde een einde maakte. Door een financiële regeling met de familie van de Arabische jongen te treffen, heeft zij de verstoorde orde hersteld en is Eduard onder haar gezag teruggekeerd. Na deze affaire heeft Eduard ontslag genomen en heeft het echtpaar zich teruggetrokken uit het sociale leven om zich eerst op Curaçao en later op Mindanao te vestigen. In dit schelpenparadijs op de Filippijnen hebben ze zich sindsdien gezamenlijk aan de vervolmaking van de schelpenverzameling gewijd.

Zijn oprechte hartstocht voor een jongen heeft Eduard noodgedwongen gesublimeerd in een schelpenpassie. Daarnaast wordt gesuggereerd dat ook Cecile met het verzamelen van schelpen een bepaalde hartstocht sublimeert. In haar jeugdjaren baarde Cecile, dochter uit een welgesteld en zeer onconventioneel bankiersgezin, opzien door het roken van sigaren en een onverholen bewondering voor Anna Blaman -een schrijfster die in de jaren vijftig vanwege haar openlijke homoseksualiteit omstreden was in kleinburgerlijk Nederland. De suggestie van een lesbische identiteit is in het portret van Cecile Rochèl-Rondee moeilijk te miskennen. Het wordt zo ook wat begrijpelijker, waarom ze weigert het bed te delen met haar man.

Bol zag in het verzamelen van Cecile een compenserende passie: de lelijke vrouw vergaart mooie dingen. Een andere duiding maakt intussen meer kans: de lichamelijke liefde voor een mens is door haar ingeruild voor passie voor de dingen. Die passie geeft zin aan haar leven. Als ze Eduard herovert op de Arabische jongen en hem terugvoert naar de huwelijkse staat weet ze dat het huwelijk ook hem weinig hartstocht belooft. Ze dwingt hem te delen in haar hartstocht voor de schelpen. Zo bezien is de aanwezigheid van de dingen voor beide echtelieden een absolute noodzaak. Door hun schelpenverzameling kunnen ze voorkomen te zijn wie ze zijn; de dingen houden zo de illusie in stand. Het zijn ook deze objecten die Eduard en Cecile bij elkaar houden.

Nu degene die er werkelijk om geeft weg is en Eduard als schelpenbewaker in het gezelschap van een jongen verkeert, is er een vacuüm ontstaan waarin veel mogelijk is, inclusief de opbloei van een allesverterende passie van een oude man voor een jongen. Cecile is hier met reden bang voor: met haar verdwijnen kent de illusie immers geen handhaver meer. Binnen één week verliezen de orde, de beheersing en de harmonie, die gedurende vijftien jaar het gezamenlijk verzamelen volgens welomschreven en onderscheiden categorieën regeerden het van de opwinding en de hartstocht en maken plaats voor een onbeheersbare chaos. In de nabijheid van Rico raken de schelpen voor Eddy Rochèl ieder belang kwijt: ‘De collectie was voor Eddy surrogaat, een mooie leugen, een wassen masker dat smolt zodra er een paar jongensogen op rustten.’

Catastrofe

Het moment waarop Eduard Rochèl zijn lievelingsschelp, een Conus marmoreus (‘de Rembrandt-schelp’), en een reusachtige Spider Conch aan Rico Gabrieli schenkt,

schudt de door Cecile bewaakte orde op haar grondvesten. De identiteit van Eduard Rochèl raakt op drift. In aanwezigheid van Rico ondergaat hij een metamorfose: de doorgaans zwijgzame, in zichzelf gekeerde man ontpopt zich als een tomeloze verteller van spannende verhalen over het opduiken van schelpen. Dr. Bol stelt verbijsterd vast dat Eduard Rochèl, die altijd zo nauwgezet werkt, in het gezelschap van de jongen opeens fouten maakt in schelpennotaties. Die vergissingen schijnen Rochèl nauwelijks te deren; hij maakt zich blijkbaar eerder druk om de aankoop van gestampte muisjes, Rico's favoriete broodbeleg.

De schelpenverzameling verliest door de schenking aan Rico twee mooie en kostbare schelpen, maar belangrijker is toch dat Eduard Rochèl zichzelf hervindt. Hij is weer ‘de oude’, de man van ‘het Tunesische avontuur’. De grens die hij in zijn leven trok of liet markeren -om maar niet in contact te komen met jongens -bestond uit schelpen, dezelfde schelpen die hij nu offert worden om die grens te passeren. Daarmee schendt Rochèl een keurig, maar passieloos huwelijksverbond. Hij heeft het kleed van de verzamelaar afgelegd en verschijnt weer als verleider, als hartstochtelijk liefhebber van jongens. De liefde voor Rico

wint het moeiteloos van de schelpenverzameling. Onthullend is de volgende beschrijving van Eddy Rochèl, gezien door de ogen van de inmiddels teruggekeerde echtgenote Cecile:

> In die ene week waarin ze hem alleen gelaten had, was hij een grens overschreden. In één week had die verterende passie, die zij niet kende -nooit gekend had en nooit zou kennen, omdat hij in niets leek op die voor schelpen -hem meegevoerd naar een ontoegankelijk, vijandig gebied waarin hij niet te volgen was en waaruit alleen de tijd hem zou kunnen laten terugkeren.

Wat Rico Gabrieli ondanks alle verschillen met de schelpenkenners deelt, is zijn bezetenheid voor een ding, in zijn geval een tien jaar oude, vierde of vijfde hands Yamaha die hij heeft opgetuigd met allerlei Harley Davidson-onderdelen. Zijn dagelijkse zorg is het uit handen van de politie te blijven, die hem in de gaten houdt omdat hij als minderjarige geen brommer mag rijden. Hij koestert de droom ooit op een motor door Spanje te crossen, 'met een griet met wapperend haar achterop' -een droom die afkomstig lijkt van de poster waarmee Rico een muur van zijn kamertje in het ouderlijk huis heeft behangen.

Ook al zal die droom vooralsnog geen werkelijkheid worden, door op een brommer met schamele motorallusies te rijden, zich in een gestolen leren motorjack te steken en een T-shirt te dragen waarop de beroemde Harley Davidson-vleugeltjes zijn gedrukt, meet Rico zich de identiteit van een Hell's Angel aan en lijkt zijn droomwereld niet helemaal buiten bereik. Het is dan ook niet zo verwonderlijk, dat hij overstuur raakt, als hij na een dag schelpen sorteren bij Rochèl zijn favoriete shirt met het Harley Davidson-embleem kwijt is. Hij vindt dat shirt overigens weer terug: de hopeloos verliefde Eduard blijkt dat voor één avondje te hebben achter gehouden. Met Rico's brommer loopt het minder goed af: de politie houdt Rico op een kwade ochtend aan en neemt het ding in beslag. Met die inbeslagname stort de wereld van Rico in: 'De herinnering aan hoe zijn brommer afgevoerd was, werd hem te veel en hij sloeg zijn handen voor zijn gezicht en begon te huilen.'

Zijn ontroostbaarheid hangt nauw samen met het feit dat hij zijn bizarre voertuig nodig heeft om te kunnen zijn wat hij niet is. Op zijn brommer met motoraccesoires kan hij voorgeven tenminste een zestienjarige te zijn. Dat zijn brommer hem wordt afgenomen, is dan ook een daad van ontmaskering. Hij moet zijn voorgewende identiteit afleggen en wordt een 'nobody'.

Zo verknocht als Rico aan zijn opgetuigde brommer is, zo onverschillig staat hij aanvankelijk tegenover de schelpen. Zijn verhouding tot die fraaie voorwerpen is aanvankelijk louter instrumenteel: het spreekt hem vooral aan dat hij met wat eenvoudig uit- en inpakwerk geld kan verdienen. Via dit werk, een bedrijvigheid om niets, hoopt Rico een baantje in Amsterdam te vinden, waar hij op kamers wil gaan wonen en vrienden zal vinden.

Vanaf het moment dat hij van Rochèl twee schelpen cadeau krijgt, verkeert Rico in de waan een toegangsbewijs tot een hogere sociale status in handen te hebben:

> Veel grootsere verwachtingen speelden door zijn hoofd, verwachtingen die zijn leven op een ander plan zouden brengen! En terwijl hij daar zo

> stond, één voet aan het asfalt en zijn hoofd in de nek kijkend naar de sterren, was hij dezelfde jongen al niet meer, had hij niets meer te maken met kleine, miezerige uitbuiterijtjes, met hap-snap handeltjes, met klunzige inbraakjes in clubhuizen waar niks te halen viel, met dit hele waardeloze rotdorp en openden zich nieuwe verschieten, een nieuwe, veelbelovende toekomst.

Deze nieuwe status, waar het kansarme milieu verruild is voor een bemiddeld bestaan, krijgt gestalte in een droom. Rico, opgegroeid bij een harteloze vader en een uithuizige moeder, ziet in zijn droom Rochèl verschijnen als vaderfiguur. Rico is plots de geliefkoosde zoon die voor zijn nieuwe vader schelpen in alle soorten, maten en kleuren opduikt. Alles zou Rico Gabrieli voor de oude Rochèl willen doen, als hij maar met deze man mee zou mogen ‘naar de Filistijnen’, zoals hij het tweede vaderland van de Rochèls hardnekkig noemt. In vergelijking daarmee valt zijn vurige wens ooit een echte Harley Davidson te bezitten zelfs in het niet.

Voor Rico ondergaat de schelp de transformatie van een in-en uit te pakken ding naar een middel om zich een nieuwe identiteit te verwerven.

En een nieuwe identiteit zal Gabrieli uiteindelijk ook aannemen, al staat die lijnrecht tegenover de door hem gedroomde en gewenste. Door tussenkomst van mevrouw Rochèl-Rondee, vervroegd teruggekeerd uit Menton omdat zij haar man in de buurt van een jongen absoluut niet vertrouwt, zal zijn uitverkiezing niet bewaarheid worden. De dromen en beloften van geld en avonturen in een nieuw land blijven een illusie en dat drijft Rico op zijn beurt tot wanhoop. Of is het wraak op die 'ouwe heks', die hem van het ene op het andere moment buitensluit, verstoot, eruitgooit en dumpt, 'als een paar afgetrapte schoenen'?

Op een omgebouwde brommer verenigt deze kleine Hell's Angel het engelachtige en het demonische. In weerwil van zijn achternaam, waarin een potentiële aartsengel schuilgaat, ontpopt Rico zich uiteindelijk als duivel. Zijn zwarte kleding blijkt - achteraf gezien -een onheilspellend voorteken! Als een ware Lucifer laat hij de villa van de Rochèls branden als was dit huis de hel. De schelpencollectie, waarvan de schoonheid tijdelijk teloor was gegaan door de opslag ervan in dozen, kasten en laden, gaat definitief in rook op.

Dat de demonische zijde van Rico de overhand krijgt, is misschien minder gelegen in zijn aard of aanleg, maar in zijn relatie tot de dingen die hem omringen en de betekenis die hij aan die dingen geeft. Bij het verlies van de brommer wordt Rico de kansarme veertienjarige die hij is, maar niet wil zijn. Omringd door schelpen verliest hij zich vervolgens in een wereld, die geen werkelijkheid kan worden. Daarbij zijn de schelpen dragers van een boodschap die hij op tragische wijze misverstaat of misinterpreteert. Zoals hij aanvankelijk op het strand zijn vleugels oefende om op te stijgen en hoog te vliegen, zo stort hij uiteindelijk als een ware Icarus neer.

Metamorfose

Al zijn schelpen, sportwagens en bromfietsen dingen van een verschillende orde, in *Rico's vleugels* hebben zij gemeen, dat zij hun eigenaren vrijwel volledig in bezit nemen.

Waar Cecile Rochèl-Rondee onlosmakelijk met haar schelpen is verbonden en waar de identiteit van Bol wordt bepaald door schelpen en zijn sportauto, daar heeft Rico zijn Yamaha. Met zijn verrijkte brommer is hij niet wie hij is, maar die hij zijn wil. Zoals hij zijn bromfiets ombouwt en vergroot, zo wil hij ook zelf 'groter' zijn dan hij is. Rico heeft zijn brommer nodig om een andere en oudere Rico te worden. Eduard en Cecile Rochèl ontlenen aan de schelpen hun maatschappelijke en wetenschappelijke status; dankzij deze fossielen kunnen de gemankeerde bezitters ervan hun kwetsbare identiteit ontkennen of op zijn minst verhullen. In het geval van de Rochèls is die relatie tussen ding en identiteit er een van wederzijdse betrokkenheid, al geldt dit voor Eduard slechts gedurende een aantal jaren. Een bepaalde schelp draagt de naam van Cecile Rondee, waardoor zij voortleeft in die schelp en in een dubieuze etymologische exercitie onthult Eduard een voorbestemde verbondenheid tussen schelp en identiteit.[2] Dr. Ernst Bol kan als nieuwe eigenaar van een unieke, kostbare schelpencollectie zijn aanzien als museumdirecteur en wetenschapper

vergroten, wat wellicht een troostrijke gedachte is voor de man, die vrouw noch vriend heeft om lief te hebben. Hartstochtelijk en onvoorwaardelijk geven Ernst Bol, Cecile Rochèl-Rondee -en tijdelijk in haar voetspoor Eduard -zich over aan de schelpen. Hun denken en doenis door schelpen bezet. Wat zouden Cecile en Ernst zonder schelpen zijn? Het antwoord op die vraag ligt besloten in de wanhopige poging van de malacoloog en de verzamelaarster om de verwoeste schelpencollectie alsnog uit de brandende villa te halen. Met het verlies van de schelpen valt de wereld van Cecile en Bol in stukken uiteen. Dat maakt van deze bondgenoten lotgenoten. Bovendien hervormt de catastrofe de schelpen in dragers van de vanitasgedachte.

De omvangrijke schelpenverzameling heeft voor Eduard Rochèl jarenlang gefungeerd als afgrenzing van zijn identiteit. Hij had de objecten nodig om te beletten dat hij ooit nog 'de oude' zou worden. Het is dan ook niet zo verbazingwekkend, dat de toenadering van Eduard Rochèl tot de jongen Rico Gabrieli gepaard gaat met een zich afwenden van de schelpencollectie. Door afstand te doen van de dingen ontstaat een vacuüm en kan Eduard Rochèl meegesleurd worden in zijn onbeheersbare hartstochtvoor een jongen.

De schelp is voor hem dan niet langer een middel tot afgrenzing, een verzamelobject, een fossiel, maar fossiele brandstof voor een allesvernietigende passie. Die passie scheidt Eddy Rochèl uiteindelijk definitief van Cecile. De verzamelaar van weleer neemt de gedaante van een vader en verleider aan.

Het overschrijden van gestelde grenzen, waarbij de dingen een cruciale rol spelen, laat identiteit niet ongemoeid. Wanneer Rico afstand moet nemen van zijn opgetuigde brommer, is hij als vrije vogel gekooid. Hij vindt daarop troost en hoop in de voorstelling gewenste zoon en jonge minnaar van de vermogende Rochèl te zijn. Deze gedroomde transformatie brengt een belangwekkende verandering in sociale status met zich mee. Nog onwennig en onervaren is Rico ten aanzien van zijn seksuele identiteit, waarin hij welbeschouwd door de oudere man wordt ingewijd.

Metamorfosen, zoals Eduard Rochèl en Rico Gabrieli die ondergaan, zijn mogelijk wanneer identiteit niet langer bepaald wordt door de objecten, maar door de subjecten. Rochèl en Rico kunnen zichzelf tenslotte overstijgen als ze zich niet langer laten bezetten door de dingen die hen zo lang beheersten.

Voor Ernst Bol en Cecile Rochèl-Rondee zijn de objecten in eerste en in laatste instantie bepalend voor hun identiteit, voor Eduard Rochèl en Rico Gabrieli blijken de dingen uiteindelijk de mogelijkheid tot transcendentie te vertegenwoordigen. Schelp of brommer, de objecten als zodanig zijn voor hen geen begerenswaardige voorwerpen meer. De dingen verliezen de macht om identiteit te bepalen en fungeren hooguit nog als voertuigen van hartstocht en droom. In *Rico's vleugels* worden die hartstocht en de droom gekoesterd. De catastrofe is onafwendbaar, maar het is in het aangezicht van de vergankelijkheid beter hartstochten en dromen gekend te hebben dan louter als ding te hebben bestaan.

Céline Beijer is als docente Nederlands verbonden aan het Dominicus College te Nijmegen. Zij publiceert en geeft lezingen over twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur.
Peter Altena is als docent Nederlands verbonden aan het Dominicus College te Nijmegen. Hij publiceert voornamelijk over de Nederlandse literatuur uit de achttiende eeuw.

Eindnoten:

1. Op verschillende plaatsen in de roman komt de lelijkheid van Cecile ter sprake. Bol merkt op dat Ceciles uiterlijk van 'een deftig, Europees soort lelijkheid' is. Haar gelaat wordt gedomineerd door een zware, recht naar beneden staande neus met een opvallend brede neuswortel; de kleine ogen geven vanwege hun stand ten opzichte van de neus haar gezicht het aanzien van een miereneter. Eduard Rochèl vergelijkt het gezicht van zijn echtgenote weinig vleiend met dat van een tapir.
2. ' "Kijk, in Rochèl zit "roche, Rochèlle, rotsje", dat staat voor de harde buitenkant, de schaal. Maar laat je het accentje weg, Rochel, dan heb je een glibberig schelpdier, als we aan slakken denken tenminste!" [...] "En Rondee," ging hij verder, "dat is het ronde, het gladde, het

vrouwelijke, zullen we maar zeggen. Dat wekt meteen associaties met schoonheid, als van de Golden Cowry's hier”.’

Arie Storm
Een alien is ook een ding

Enige jaren geleden deed Hans van Mierlo de stellige uitspraak dat het veel beter met de wereld zou gaan als de mensen gewoon altijd thuisbleven. Van Mierlo, de vleesgeworden paradox, werd niet lang daarna minister van Buitenlandse Zaken, en vloog in die hoedanigheid de halve aardbol rond.

Ik kom zelf nauwelijks de deur uit. Mensen horen thuis te zitten, lezend in een boek of kijkend naar een film op de videorecorder. Ik zit dus vaak thuis en ik lees een boek of ik schrijf een boek of ik kijk naar een film of ik verkracht mijn vriendin of zij verkracht mij. Er gaat weinig boven een verkrachting in de huiselijke sfeer. Soms kijk ik uit het raam, meestal als het al donker is. Volgens een boek dat geschreven is door een sterrenkundige zie ik dan een kleine uithoek van een reusachtig evolutionair proces, een heelal dat misschien eindig, doch waarschijnlijk niet berekenbaar is, een groot kosmisch toneelstuk met een ontelbaar aantal bedrijven, een uitgestrekt firmament van quasars en quarks, gasnevels, stof, sterrenstelsels en clusters, donkere en lichtgevende materie en schaduwmaterie, elkaar kruisende krachtvelden, alles met of zonder begin, vrijwel zeker zonder schepping... Ik woon echter in een benedenwoning in de Pijp en zie slechts geparkeerde auto's, lantaarnpalen en aan de overkant huizen. De mensen die daar wonen lijken me stuk voor stuk verschrikkelijk en ik denk bij mezelf: fijn, ik ben thuis.

Een alien is een wezen dat heel erg niet is thuisgebleven. Voor alle duidelijkheid: aliens zijn fantasiefiguren die uitsluitend in dienst staan van de verhaaltechnische ontwikkeling van een spektakelstuk, een film of een boek. Zouden in de *Star Trek*-films Captain Picard of zijn voorganger Captain Kirk -en hun assistenten - in hun ruimteschip, de Enterprise, rustig op *warp*snelheid door het heelal kunnen reizen zonder ooit iemand tegen te komen, dan zou het voor de scenarioschrijvers heel lastig worden een spannend verhaal te construeren. Vandaar dat Picard en Kirk buitenaardse levensvormen tegenkomen, daar moet verder niets achter worden gezocht, dat doen ze zelf ook niet, die aliens lopen slechts in het verhaal rond om de nodige spanning te creëren. Ze bestaan niet echt -maar daar hebben Picard en Kirk geen boodschap aan, want die bestaan ook niet echt -en ook hun metaforische waarde is gering.

Laat ik dit laatste even met een voorbeeld verduidelijken. Een van de engste ruimtevolken die er in sciencefictionboeken of -films zijn bedacht zijn de Borg, die, zoals in de *Star Trek*-film *First Contact* wordt uitgelegd, niet moeten worden verward met nazaten van de legendarische Zweedse tenniskampioen. De Borg zijn cybernetische wezens die hele planeten veroveren en assimileren, die alle culturen en soorten die ze op hun pad tegenkomen absorberen en vernietigen. Het Borg-collectief combineert 's mens zwartste nachtmerrie van een totalitair regime van sociale insecten aan de ene kant met de ultieme Machine -metaal, schakelonderdelen en mechanische stukken - aan de andere kant.

Stelt u zich eens voor wat er was gebeurd als Captain Jean-Luc Picard bij zijn ontmoeting met de Borg-Koningin te werk was gegaan vanuit de volgende gedachte: dit lijkt weliswaar een griezelige alien, maar in werkelijkheid is de Borg-Koningin een belichaming van de postmoderne visie van radicaal verschil dat een bedreiging

vormt van de grenzen van de utopische toekomst waarvoor ik weer een metafoor ben en die door mijn bedenkers wordt verbeeld op grond van negentiende-eeuwse humanistische veronderstellingen.

Ik denk niet dat Picard het had overleefd. De Borg vormen een extreem gevaar niet omdat zij postmodern zijn en Picard als het ware een negentiendeeeuwse humanist is, maar omdat ze mensen gevangennemen en hun persoonlijkheid vernietigen om die te kunnen laten opgaan in een collectief robotwe-

zen. ‘Verzet is zinloos,’ zoals de Borg - meervoud - de bemanning van de Enterprise voorhouden. Ze zijn natuurlijk ook griezelig omdat ze gedeelten van hun eigen lichaam vervangen door merkwaardige mechanische snufjes of *gadgets*, waarmee ik overigens niet wil beweren dat iedereen met een piercing ook meteen een alien is.

Over het gebruik van metaforen in sciencefiction nog het volgende. In sciencefiction bestaat de neiging metaforen letterlijk te nemen. Wat in andere literatuur of kunstvormen (of het dagelijks spraakgebruik) als metafoor verschijnt, niet alleen in de vorm van beeldspraak maar ook in de uitgebreide versie ervan - namelijk dat de desbetreffende tekst moet worden opgevat als de figuurlijke overpeinzing van een bepaald ‘idee’ of thema -word tin sciencefiction vaak concreet uitgewerkt. Om een eenvoudig voorbeeld te geven: kunnen we in het dagelijks taalgebruik zeggen dat iemand die hard werkt een machine is (‘Die man werkt zo hard, die man is een machine’), in science-fictionteksten en -films ïs die man écht een machine (denk aan Data in *Star Trek* en aan Paul Verhoevens *RoboCop*). Wil je in dit verschijnsel tóch een diepere betekenis zien, dan moet je het zoeken in de richting van een vraag als: wanneer houdt een mens op mens te zijn en wanneer is hij veranderd in een machine (na hoeveel *piercings*, zeg maar), of andersom: op welk moment kunnen we een computer beschouwen als een mens? Ik laat deze vragen verder rusten, maar kijkt u eens om u heen.

In de film *First Contact* wordt tussen de bedrijven door ook de datum genoemd waarop voor het eerst aliens contact met ons opnemen. Dat is, noteer het in uw agenda, op 5 april 2063. Dan ben ik negenennegentig, dus dat ga ik nog makkelijk meemaken.

Maar zonder dollen: wij weten allang beter. Die datum klopt niet. De eerste alien werd namelijk opgevoerd in een zeer warrig geconstrueerd stuk scheppend proza (namelijk: de bijbel) en heet God. Hij wordt op de voet gevolgd door de duivel in de vorm van een slang, waarna ook nog een serie engelen op aarde arriveerden. Waartoe het letterlijk nemen van dergelijke fantasieën kan leiden wordt in de bijbel getoond. Er komt een personage in voor dat duidelijk megalomane en schizofrene trekjes bezit: Jezus. Jezus neemt aan dat hij de zoon van God is. Dan neemt het boek een bizarre wending: anderen beginnen óók te denken dat jezus de zoon van God is en vanaf dat moment ontaardt de bijbel in een soort *fantasy*-spektakel. Na zijn dood vaartjezus ten hemel. A.N. Wilson merkt hier in zijn boek *Jezus. Een biografie* over op: ‘Dit verhaal kwam uit de pennen van schrijvers die geloofden dat de hemel een soort schotel was. Je kon erdoorheen vliegen en dan kwam je in het paradijs. Een modern waarnemer, van welk geloof dan ook, kan er onmogelijk omheen dat een man die vanaf de Olijfberg verticaal omhoog gaat, metwat voor wonderbaar voortstuwingsmechanisme dan ook, in een baan om de aarde terechtkomt.’

De bijbel is kortom een van de vroegste vormen van sciencefiction en dan ook nog eens van het soort waarin de nadruk op de fictie ligt, en niet op de wetenschap, want de schrijvers hebben opmerkelijk weinig research verricht. In de meeste sciencefiction ligt trouwens de nadruk op de fictie, om de doodeenvoudige reden dat er over de toekomst nauwelijks iets zinnig wetenschappelijks te zeggen valt.

Wellicht ten overvloede: God, de duivel, engelen, Jezus als de zoon van God, Kirk, Picard en de Borg-Koningin bestaan niet echt en hebben ook nooit echt bestaan.

Wanneer we over deze figuren gaan praten alsof het geen fictionele personages zijn maar echte mensen, dan stappen we door de spiegel en komen we terecht in het wonderland van de fictie. Science-fictionauteur Asimov heeft dan ook geen gelijk met zijn bekende uitspraak dat sciencefiction zich bezighoudt met ‘de impact die wetenschappelijke vooruitgang heeft op mensen’. Sciencefiction houdt zich bezig met de impact die schijnwetenschappelijke vooruitgang heeft op schijnmensen.

Roman- film- of bijbelpersonages zijn niet een soort eigenaardige mensen, het zijn helemaal geen mensen, zoals aliens ook niet een soort asielzoekers zijn die we met enig respect moeten bejegenen, al hebben ze dan - die asielzoekers dus - niet de raad van Hans van Mierlo opgevolgd door gewoon thuis te blijven. Die asielzoekers zijn meestal een ander onderkomen gaan zoeken omdat ze door de omstandigheden werden gedwongen, een excuus dat voor aliens doorgaans niet geldt. Aliens, laten we daar gemakshalve

maar van uitgaan, zijn niet vredelievend. De visie van de Marsmannetjes wordt in de film *Mars Attacks!* beknopt samengevat door middel van hun credo: 'Nice planet. We'll take it!' De zanger Tom Jones moet vervolgens de aarde redden, en om de een of andere reden heb ik daar weinig fiducie in.

Ik denk ook niet dat door de onverhoopte komst van aliens de mensen aardiger met elkaar zullen omgaan, of zoals het in *Star Trek* optimistisch heet: 'De mensheid verenigt zich, nu ze weet dat ze niet de enigen zijn.' De ontdekking van de blanke mens dat er ook nog mensen met een andere huidskleur bestonden, heeft er immers, ondanks het tijdelijk gemeenschappelijke doel - indianen uitmoorden en negers vangen en er slaven van maken -, ook niet toe geleid dat de blanken zich verenigden, op enkele zeer griezelige clubjes na.

De kans is zeer klein en eigenlijk vrijwel uitgesloten dat er aliens bestaan, maar wat te doen als u onverhoopt toch in een soort sciencefictionfilm belandt en oog in oog komt te staan met zo'n buitenaardse levensvorm? Schiet 'm meteen overhoop, dat is verreweg het veiligste. Soms worden in sciencefictionfilms sympathieke aliens opgevoerd, denk aan Spock uit *Star Trek* en die kwezels uit *Close Encounters of the Third Kind*, maar dat lijken me duidelijk gevallen van misleiding. Denkt u dat u van nature niet zo gewelddadig bent of hebt u toevallig even geen machinegeweer bij de hand, dit laatste lijkt me het waarschijnlijkst, kies dan voor optie twee: lees de alien - hem, haar of het - de hand, als het wezen tenminste over een hand beschikt. (Deze laatste tip heb ik van Frans Kellendonk, die eens de volgende uitspraak deed: 'Net als bijvoorbeeld astrologie is racisme een onderwerp waarover mensen die niets weten en niets gemeen hebben toch samen kunnen praten. Hoe hoger het flauwekulpromillage van een onderwerp, des te groter de gezelligheid.') Ga nooit neuken met een alien, want in de film *Species* heb ik gezien dat daar rare kinderen van komen. De tips die ik u zojuist heb verschaft over de omgang met aliens zijn overigens niet automatisch overplantbaar op uw omgangsvormen met asielzoekers. Waarmee ik maar wil zeggen: schiet asielzoekers niet overhoop, neuk gerust met ze - mits beide partijen hiermee instemmen, u bent immers niet thuis - en lever ze niet uit aan de goedertierenheid van een cryptohandlezersorganisatie als de Nederlandse Raad van Kerken.

Nog één advies: belt er ooit een engel bij u aan, doe dan niet open. Binnen de kortste keren zorgt die engel ervoor dat u in de grootste moeilijkheden verzeild raakt. (Dit kunt u verder nalezen in de novelle *De vieze engel* van P.F. Thomése.) En tot slot: bedenk altijd dat de sympathiekste alien een alien is die naar huis wil. E.T. dus. En naar huis gaan betekent voor een alien: terug naar de wereld van de fantasie.

Verantwoording:
Dit is de licht bewerkte tekst van een lezing die ik heb uitgesproken in het kader van een SLAA-avond op 21 oktober 1997, met als thema: 'De alien als metafoor'. Voor de metaforische duiding van de *Star Trek*-film *First Contact* verwijs ik naar het artikel 'Where no man has gone before. *Star Trek* and the death of cultural relativism in America' van Kenneth Anderson (The Times Literary Supplement, 3-1-1997).

Arie Storm (1963) is auteur en redacteur van BZZLLETIN. Recent werk: Hémans duik *(1994) en* Hemellicht *(1997)*.

Judith van Steen
Things in outerspace

SOL 54*, 9.50 uur*

Jacob uitgezwaaid bij de steiger. Hij was de laatste. De missie is over, ik ben de enige die hier achterblijft. Het is de bedoeling dat ik hier blijf tot het contact met prototype QRT053 ophoudt. Tot hij dood is, bedoelen ze. Dat moet ik nog zien gebeuren. Per slot van rekening heeft hij het al twee maanden langer volgehouden dan de bedoeling was.

SOL 93*, 10.33 uur*

Iedere ochtend opnieuw ga ik achter mijn bureau zitten, doe mijn computer aan en typ mijn commando's. Al dagen probeer ik hetzelfde: Set device 5 to climb. Turn right 7 bams. Go to waypoint at 37 within 25 minutes. Set mission phase z. Return home. In de kamer naast deze waar ik me nu al weken bevind, heb ik een geïmproviseerd bed gemaakt (in plaats van in de slaapvertrekken boven te slapen) en met de gastanks uit de keuken een soort van kamp opgezet. Proviand heb ik genoeg voor een half jaar. Sinds gisteren doet de telefoon het niet meer.

Het is nu meer dan een maand geleden dat ik contact had. Op het scherm achter me staat nog steeds hetzelfde beeld waarop je zijn antenne kunt zien die boven een rots uitsteekt. Alleen uit zo nu en dan opwaaiend stof leid ik af dat er nog leven is. Drie weken geleden hoorde ik voor het laatst zijn scharnierende wielen en geschraap over de bodem. Beelden krijg ik al heel lang niet meer. En nu is het dus volkomen stil. Het enige dat ik hoor zijn de vogels buiten bij het water als ze een vis te pakken hebben. Ik begin me af te vragen of ik niet net als de rest naar huis had moeten gaan.

SOL 97*, 11.14 uur*

De afgelopen dagen ben ik bezig geweest de papieren te ordenen die hier rondslingeren. Ik heb een gedichtje gevonden dat ik met tape op het scherm geplakt heb. Het stelt weinig voor, maar ik laat het maar hangen zo. Steeds vaker denk ik dat ik geluiden hoor op de gang. Ik moet mezelf bedwingen niet elke keer te gaan kijken. Op de radio hoorde ik dat de missie nu officieel als beëindigd wordt beschouwd, wat de dode telefoon verklaart. Ze hadden me kunnen waarschuwen natuurlijk.

Op Ares Vallis is het nu -30° C, en hoe langer ik naar het beeld kijk, hoe desolater de omgeving me voorkomt. Binnen een week zal het er -40° C zijn. Er is geen verandering in de situatie op Ares Vallis; wat ik ook probeer loopt op niets uit. Volgende week ga ik proberen de radiofrequenties te veranderen, maar eerst moet ik zeker weten of hij nog in staat is om contact te maken.

22.57 uur

Nadat ik het moederschip opnieuw geprogrammeerd heb (het veiligheidsschild dat ervoor moest zorgen dat hij niet te dichtbij kwam is nu gedeactiveerd; hij kan naar huis als hij wil), heb ik geprobeerd de rots waar hij achter staat te fragmenteren. Ik durf niet op volle kracht te gaan omdat ik bang ben de Rover te beschadigen. Er brokkelde wat steen af, niet genoeg om ermee door te gaan.

SOL 110, *10.59 uur*
Niets lukt.

SOL 114, *0.07 uur*
Vanmiddag is de antenne uit beeld verdwenen. Ik weet niet wat het betekent (ik hoorde niets), maar in ieder geval gebeurt er iets. Ik hoop dat hij probeert weg te komen, het begint koud te worden op Ares Vallis. Uit de bodemanalyses die ik vond tussen de aantekeningen blijkt niets van een andere ondergrond dan hard graniet. Ik kom er niet achter hoe hij hoort om te gaan met zware oneffenheden in het terrein, anders dan stil staan en wachten op commando's. Logischerwijs zou hij achteruit kunnen gaan, waar hij vandaan

komt, maar daar reageert hij niet op. In het slechtste geval is hij in een gat gevallen, waar hij niet meer uit kan komen.

Geprobeerd zijn modem opnieuw aan te spreken, maar er komt geen reactie, terwijl alles normaal lijkt te functioneren. Ben moe, en het wordt ook hier steeds kouder, vooral 's nachts. De haard trekt niet en ik moet daar morgen iets aan doen, wil ik deze winter doorkomen. Ik slaap nu in de woonkamer, waar ook mijn apparatuur staat. Ik blijf iedere ochtend zwemmen, om mijn conditie op peil te houden.

SOL 118, *12.46 uur*

Op Ares Vallis is alles hetzelfde, al hoor ik nu duidelijk geluid. Het waait harder dan normaal en het is -50° C. Nog dertig graden minder en ik moet mijn pogingen staken; de radiofrequenties zullen te laag worden om te communiceren. Het enige waar ik nu nog op hoop is dat hij voor die tijd de weg terug gevonden heeft, in principe moet hij de laatste meters op eigen kracht kunnen afleggen.

Omdat ik hier alleen ben en de telefoon nog steeds dood is, houd ik me bezig met het in kaart brengen van de verschillende vogels op het eiland. Ik heb een oude bandrecorder gevonden waarmee ik hun geluiden opneem. Het helpt me scherp te blijven. Sinds gisteren durf ik niet meer naar buiten omdat ik een beer zag, die waarschijnlijk op zoek is naar eten. Ik kan me niet herinneren dat ik iets heb gelezen over beren voordat ik hier naartoe kwam. Vegetariërs? Ik durf de proef niet op de som te nemen. Nu teken ik de vogels, vanachter het raam.

Ergens is het wel makkelijk zo: omdat ik niet meer buiten kom is er geen reden me aan te kleden, en mijn pyjama is sowieso comfortabeler dan de meeste kleren die ik bij me heb. De haard trekt weer en ik kan er nu voor liggen en dan tegelijkertijd naar buiten kijken en het scherm in de gaten houden. Om me wat minder eenzaam te voelen heb ik Marlena's foto in de stoel gezet (een Droste-effect: op de foto zit ze op een stoel).

SOL 128, *12.00 uur*

Ziek geweest. Ik droomde dat de Rover achter zijn rots vandaan kwam en begon te rijden. Er was niets met hem aan de hand, al verbeeldde ik me dat hij me even aankeek voordat hij uit het beeld wegreed. Het zwart-wit beeld veranderde in een soort vloeistofprojectie. Onzin natuurlijk, want toen ik wakker werd, was het beeld hetzelfde als altijd. Toch weet ik niet zeker of de Rover nog achter de rots zit. Ik hoor nu regelmatig zijn wielen, maar door de onduidelijke ontvangst kan ik zijn coördinaten niet bepalen. Er zijn veel storingen op het beeld, waarvan ik aanneem dat ze veroorzaakt worden door stof en schommelingen in de atmosfeer. De Abort Sequence heeft geen enkel effect op de geluiden die ik hoor.

Ik ben erg verzwakt door de koorts en heb mezelf, ondanks de beer die steeds brutaler wordt, naar buiten gewaagd om te vissen. Hij bleef op afstand, en zag er niet gevaarlijk uit. Zwemmen durf ik niet meer. Ik ving wat forel, die ik boven de haard klaargemaakt heb. De wijn houdt me warm, net als het vuur. Gelukkig is er hout genoeg. De Rover moet het verschrikkelijk koud hebben, de temperatuur op Ares Vallis is gezakt naar -70° C. Ook maak ik me zorgen om het schip, als het nog meer gaat vriezen zal de loopplank niet uitgeklapt kunnen worden. Maar aan de andere

kant kan ik dat niet nu al doen, omdat dan de temperatuur in het schip te ver zou dalen en de apparatuur eronder gaat lijden. Misschien moet ik het er toch op wagen.

19.05 uur
De loopplank is uitgeklapt.

SOL 129, *22.15 uur*
Ik ben hier nu ruim twee maanden en heb geen vooruitgang geboekt. Ik kan me niet aan het idee onttrekken dat alles wat ik doe gedoemd is te mislukken. De uitgeklapte loopplank onderkoelde de instrumenten aan boord zo snel dat ik het teniet heb moeten doen. Nu ga ik hem elke dag een uur uitklappen.

Veel hoop dat ik contact kan maken heb ik niet meer. Waarschijnlijk graaft hij zich steeds verder in. Een andere reden voor het geluid, dat heel constant is, kan ik niet bedenken. Over twee dagen ben ik jarig. Marlena mis ik niet meer.

SOL 130, *13.15 uur*
De beer heeft ingebroken in de provisiekast. De helft van mijn eten is weg. Ik ga proberen hem te schieten met het geweer dat ik vond in de schuur.

0.00 uur
Achtentwintig geworden.

SOL 138, *0.03 uur*
Niet eerder geschreven omdat ik zeker wou zijn. Het is waar: de Rover zit niet langer achter de rots maar draait rondjes om het schip heen! Vanochtend zag ik hem tergend langzaam voorbij komen op het scherm. Waarschijnlijk is de draaiarm van de camera bevroren. Ik probeer nu om de Rover een hoek van 90° te laten maken en hem in een rechte lijn naar het schip te loodsen. Het probleem is dat ik niet weet waar hij precies is, en ik kan hem alleen bereiken wanneer hij ook te zien is. Door het tijdsverschil is het moeilijk te bepalen wanneer ik mijn opdrachten moet geven. De eerste poging is in elk geval mislukt, maar ik begin weer hoop te krijgen.
De beer laat zich niet meer zien, er verdwijnt nog steeds eten.

SOL 144, *10.01 uur*
De beer geschoten achter het huis. Ik moest vier keer schieten voordat hij viel en nu durf ik niet te kijken of hij echt dood is. Volgens mij beweegt hij nog. Wat een ellende.
De Rover is bezig met zijn zoveelste rondje door het rotsenveld om het schip heen. Als ik niets doe gaat hij daar mee door tot hij niet meer kan. Af en toe botst hij ergens tegenaan, maar ik kan niet zien waar tegen. De laatste keer dat ik hem zag miste hij een wieldop. De geluiden worden onregelmatiger, wat er op wijst dat hij het niet lang meer vol zal houden. Zelfs als ik op tijd kan zijn is het de vraag of zijn modem nog werkt. Ik zit nu permanent achter de computer en hoop dat het goed komt. Ondertussen probeer ik met hete lucht de arm van de camera te ontdooien. Geen succes tot nu toe. Als het lukt kan ik misschien ook de camera van de Rover weer aan de praat krijgen.
Iemand probeert me te bereiken via de radio. Ik kan het me nu niet veroorloven op een andere frequentie over te schakelen.

SOL 148, *13.16 uur*
Vanochtend om 8.00 uur is het gelukt de camera te repareren. Die van de Rover doet het nog steeds niet, maar in ieder geval heb ik hem nu de hele tijd in beeld en kan ik hem weer bereiken. Zijn toestand verergert met het uur. Vijf minuten geleden is hij gedraaid en naar het schip toe gegaan. Zijn tempo is zo laag dat ik vermoed dat hij al zijn krachten nodig zal hebben om de loopplank op te komen. Vanavond om 21.01 uur moet hij binnen zijn.
De beer in de achtertuin is echt dood en begint te ontbinden. Het is een afgrijselijk gezicht.

18.54 uur
Ben naar buiten gegaan met mijn bandrecorder en een fles wijn en heb langs het meer gelopen. Het weer is prachtig, al is het koud. Ik ben bang dat mijn boot niet meer te gebruiken is, er zit een gat in de romp. Als dit allemaal achter de rug is zal ik radiocontact moeten maken om vervoer naar huis te regelen. De resten brood van

mijn ontbijt heb ik aan de vogels gevoerd en daarna ben ik op de steiger gaan zitten. In de verte zag ik een vliegtuig overvliegen.

De eerste keer dat ik hier kwam was het water bevroren. We testten de Rover op het ijs, Jacob, Marlena en ik Het had me drie jaar gekost hem te bouwen en bij de eerste proef belandde hij in een wak. Jacob en ik haalden hem eruit en droogden hem bij de haard. Wonderlijk genoeg deed hij het daarna gewoon weer. Het is raar te bedenken dat ik hem nooit meer terug zal zien.

21.57 uur

Op dit moment kan ik alleen zijn antenne nog zien die steeds dieper het schip in gaat. De loopplank haperde even bij het ophalen, maar gaat nu gestaag omhoog. Als hij straks dicht is en de Rover op zijn plaats aangekomen is, zal ik mijn laatste commando doorgeven: Output zero to port 4. Clear c. Shutdown.

22.03 uur

Mijn taak zit erop. Morgen ga ik naar huis.

Judith van Steen (1967) studeerde Esthetica aan de Universiteit van Amsterdam.

Arno Kramer
De dingen

Het beeld drong zich de eerste maal aan mij op via een krantenfoto. Ik had de Irish Times gekocht en bladerde de krant door voordat ik besloot iets te lezen. Dat was een ritueel geworden, 's Ochtends naar de winkel rijden, enkele kilometers van het atelier vandaan, en een krant kopen. Me installeren en bladeren.

De foto was een oninteressante afbeelding van een soort winkelinterieur met rechts voorin het beeld van een dame op een stoel, die recht de camera in had gekeken. Links gebeurde het. Daar drong zich onweerstaanbaar ineens een eenvoudig beeld op, dat me niet meer losliet. Aan een kleerhangertje hing een witte kinderjurk. Erachter was zichtbaar dat er andere modellen in een rek hingen, maar het vol in beeld gebrachte jurkje sprak in onschuld. Het was er ineens als voorstelling. Het was er ook als een vervolmaking van een idee van Schopenhauer. Het was er op dat moment uitsluitend en alleen in relatie tot iets anders, namelijk iets dat voorstelt - en dat was ik zelf.

Veel had er niet kunnen gebeuren als ik niet daar op dat moment in een atelier in de zuid-westhoek van Kerry, Ierland had gewerkt. Wat zich in mijn voorstellingswereld openbaarde, werd als door een grove zeef naar buiten gedrukt. De hoeveelheid beelden maakte datik moest schiften, moest controleren, moest vorm-geven. Nu drong zich dat beeld van een jurkje op. Ik gebruikte de contouren. Tekende de subtiele buitenvorm. Vulde in, met transparante verf. Liet het weer ontsporen of verwerkte andere beelden door de al aanwezige voorstelling. In eerste instantie wilde ik als het ware opgaan in het beeld dat ik tot stand bracht. Het diepste beeld kwam tot stand van buitenaf als het onherleidbaar vreemde, dat ik mij niet echt kan toeeigenen, maar waarin ik wilde opgaan. Ik wilde dus, alweer zoals Schopenhauer zich dat voorstelt, opgaan in het object, mijn tekening. Onder totale uitschakeling van het individuele subject. Het was de macabere objectiviteit van de mystieke extase, de waanzin en de dood. De kunst toont ons veelal de dingen zoals ze zouden zijn als we er werkelijk toe behoorden en er niet buiten moesten staan om ze te zien. Mijn artistieke blik moest de blik zijn die schoonheid tot stand brengt; het was een blik van het verzaken, gericht op het verlangen zelf. De kunst is de meest objectieve vernietiging van de meest intense subjectiviteit.

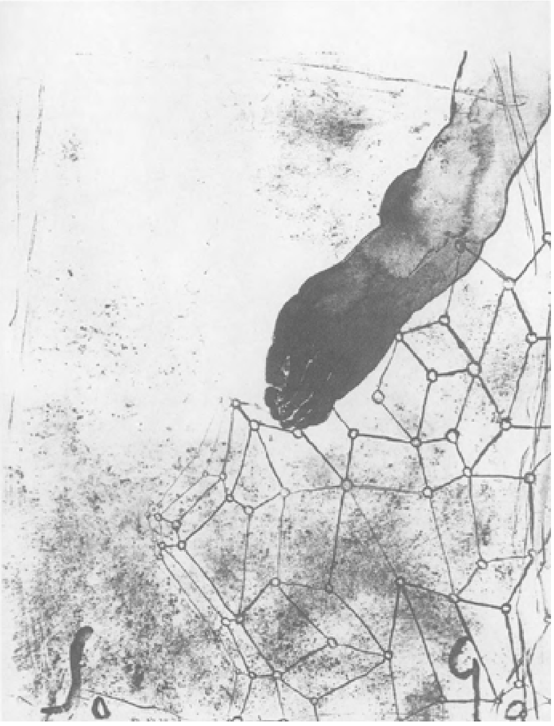
De kunst geeft de mens een objectieve toegang tot de wil in hem. Schopenhauer gaat uit van de intuïtieve ervaring die de mens van zijn eigen innerlijke gedrevenheid heeft en die precies moet dienen als een aanknopingspunt om de wilsmatige natuur van de gehele werkelijkheid aan te tonen. Patricia de Martelaere schrijft dan nog, in haar fraaie inleiding voor Schopenhauers D*e wereld als wil en voorstelling*, dat de kunst om de kunst bij Schopenhauer ook altijd, naast nog veel meer, de kunst om de verlossing is

Soms bewoog een plek in mij als een ding dat aangename, maar ook krampachtige gevoelens op gang kon brengen. Iets rolde een beetje in mij heen en weer. Het had ruim twee jaar geduurd voor ik uiteindelijk de ruimte betrad die ik kende van de landkaart en uit de beschrijvingen in de boeken: het Gallarus Oratory. We waren die

dag vanaf het atelier aan de Ballingskellig Bay naar Dingle gereden. De weg kronkelde zich het binnenste van het schiereiland in. De onweerstaanbaarheid van het land drong zich andermaal op.

Als ik 's ochtends vroeg de weg opwandelde die langs het atelier de berg op liep, wat steentjes voor mij uit schopte en naar de brekende golven beneden keek, gaf me dat een onbeschrijflijke voldoening. Daar ver weg lag Amerika. Hier was het groen van gras en mos en gaven donkere gebieden aan dat er turf werd gestoken. Binnen wachtten weer andere dingen. De lege vellen papier. Het is teveel gezegd om van mystieke ervaringen te spreken -ik geloofde daar niet in -, maar ik kon ook niet verklaren waar het vermogen vandaan

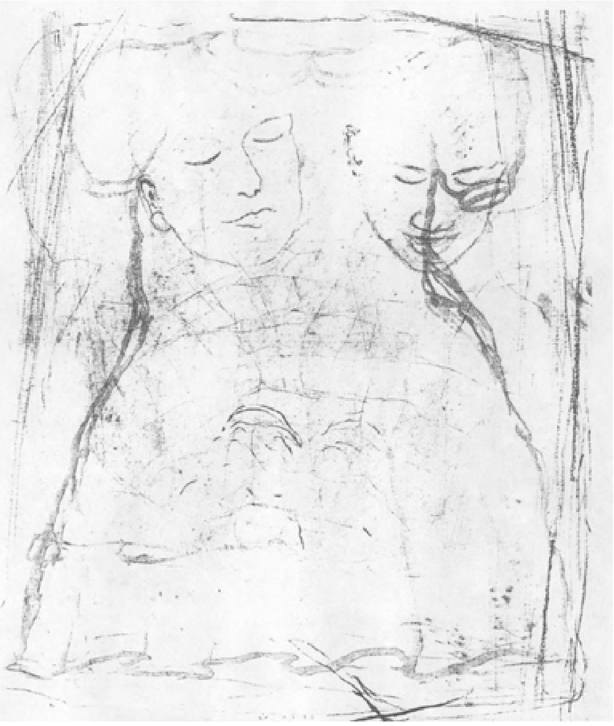
kwam om elke dag zoveel nieuw werk te maken. Het opende mij de ogen voor eigen mogelijkheden. Hoe beschrijfbaar zou het fenomeen van die niet aflatende stroom beelden die ik tekende ooit zijn? Ik wist het niet. Ik liet mij vreemd genoeg niet veel gelegen liggen aan de imponerende omgeving. Althans letterlijk vond het geen vorm in het werk.



Arno Kramer, So Go (1997). Aquarel, houtskool, potlood, pastel

Die dag dat we naar de oudste bidplaats in Ierland reden, vulde zich met mijmeringen. Een continue on-

derstroom van melancholie, het besef van de Ierse geschiedenis, maakte dat ik een mentale verbinding zocht tussen wat ik vanuit mijn onbewuste en mijn geest transformeerde naar het papier en die piek waar ik naar toereed.



Arno Kramer, Z.T. (1997). Aquarel, houtskool, potlood, pastel

Het Gallarus Oratory was veel kleiner dan ik had verwacht. Volgens de beschrijvingen zouden de stenen al eeuwen zo liggen opgestapeld tot de prachtige vorm van wat een beetje op een omgekeerde boot leek. Er was nooit specie of iets dergelijks gebruikt en het

bouwwerk had dus weer en wind op onverklaarbare wijze weerstaan. Ik betrad de bidplaats onbevangen, realiseerde me dat ik in een ruimte was, waar eeuwen lang mensen in gebed verzonken waren geweest. Er was die regel van Plato dat *tijd een beweeglijk beeld van eeuwigheid is*. Het algemeen geloof wilde dat tijd van het verleden naar de toekomst stroomde, maar de dichter Miquel de Unamuno schreef iets wat net zo logisch klonk:

> 's Nachts ontspringt de stroom van uren
> aan haar bron, de eeuwige
> ochtend...

Vaak groeide ik met een zekere gretigheid de dag in. Daar in de besloten ruimte van de bidplaats zag ik alles als ruimte. Het lichaam als ruimte, maar ook een tekst als ruimte en als lichaam. De tekst natuurlijk als mentale ruimte, dat realiseerde ik me wel in al die hoogdravendheid daar in dat kapelletje. De stroom van metafysische bewegingen. Waar ging ik heen? Wat werd er nog bedacht? Ik hoorde de taal, ik zag de taal, en leek erin te stappen als in een spiegelbeeld. Het aantal waarnemingen, gemoedsaandoeningen, gedachten en wederwaardigheden van de mens zijn beperkt, schreef Borges, en we zullen het voor de dood uitputten.

Terwijl ik de weg afliep naar het parkeerterrein en even vermoedde dat veel anderen die dat Gallarus Oratory bezochten eveneens bepaalde, wellicht spirituele gedachten koesterden, was er het onweerstaanbaar heden. Een beweeglijk heden dat zich ophield tussen het verleden en de toekomst. Marcus Aurelius waagde zich ooit aan de voorspelling dat *wie het heden heeft gezien, alle dingen heeft gezien: de dingen die gebeurd zijn in het onpeilbare verleden, de dingen die in de toekomst zullen gebeuren*.

De werkelijkheid van Ierland lag voor mij. We reden terug. Alles leek te roepen, het werk, de taal en de dingen.

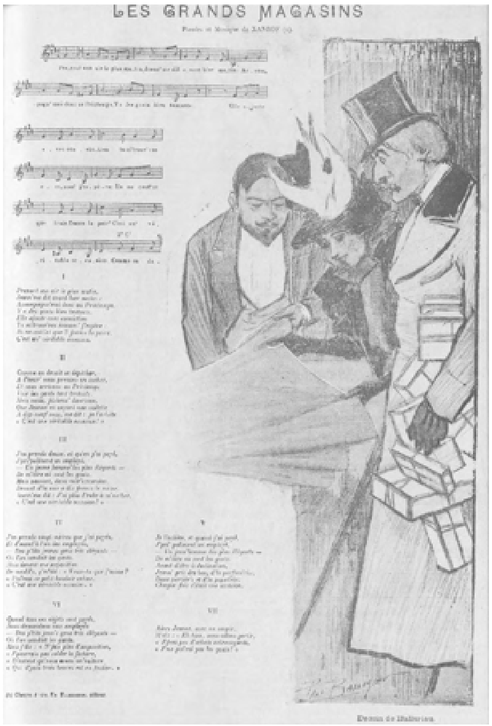
Arno Kramer is beeldend kunstenaar en docent aan de AKI (Akademie voor Beeldende Kunsten) in Enschede. Hij exposeert regelmatig in Nederland, de Verenigde Staten en Duitsland en schrijft over beeldende kunst en poëzie.

Pieter de Nijs
De verleiding van het alledaagse
Ready mades als kunstwaar

Parijs telde tijdens het Tweede Keizerrijk, zo meldde de Guide-Cicerone ‘Paris Illustré’ in haar editie van 1860, ongeveer vijfhonderd grote warenhuizen. Enkele daarvan verdienden het om, ‘vanwege hun klandizie, de verscheidenheid van hun activiteiten en de pracht van hun etalages’ te worden gerekend tot de Parijse bezienswaardigheden. Veel van die warenhuizen droegen fantasievolle namen, zoals Les Deux Magots, Le Masque de Fer of Le Mystère de Paris -namen die waren ontleend aan populaire revues of (feuilleton-)romans. Sommige, zoals Au Bon Marché, leken te zinspelen op de voordelen van het winkelen in dergelijke etablissementen, andere echter, zoals ‘La Samaritaine’ en ‘Le Pauvre Diable’, droegen namen die gekozen leken vanuit een soort mededogen met de arme drommel die zich er geld uit de zak liet kloppen. Over de bedoelingen van verschillende warenhuiseigenaren viel overigens nauwelijks te twijfelen. Want wat te denken van een warenhuis met de naam ‘Au Démon Tentateur’ of ‘La Fille Mal Gardé’?

De enorme groei van dit soort kooppaleizen was vooral gestimuleerd door de kleding- en textielindustrie. Wat vroeger in een veelvoud aan kleine winkeltjes gekocht moest worden, vond de klant voortaan geconcentreerd in een van de ‘rayons’ van de *grands magasins* of *magasins de nouveautés*. Liet hij of zij zich voorheen een nieuw pak, een nieuwe jas of jurk aanmeten bij een kleermaker, daar begaf hij zich nu naar het warenhuis, waar allerlei kledingstukken kant en klaar en in verschillende maten te koop waren.

Emile Zola heeft de opkomst van een dergelijk warenhuis, verantwoordelijk voor de ondergang van talloze kleine garen-en-band-winkeltjes, geschetst in zijn *Au Bonheur des Dames* (1883). Zijn boek valt onder meer te lezen als waarschuwing aan de dames om de verleiding van al die uitgestalde koopwaar het hoofd te bie-



Les Grands magasins - songtekst van rond 1900

Korsetten

den. Zola's titel - tevens de naam van het warenhuis dat in het boek een hoofdrol speelt - is dan ook ironisch bedoeld. Die waarschuwing is niet uniek in die tijd: ettelijke, meestal mannelijke (vaak anonieme) auteurs waarschuwen vrouwen (én echtgenoten) voor het verleidingsgevaar, dat in het *magasin de nouveautés* loerde. De tekst van een lied met de titel 'Les grands magasins' spreekt wat dat betreft boekdelen: wanneer de vrouw haar echtgenoot vraagt of hij meegaat naar Le Printemps om handschoenen te kopen, kan deze zijn portemonnee beter thuis laten, of hij moet riskeren dat zijn vrouw bij iedere afdeling verrukt uitroept dat de uitgestalde koopwaar - een jurk, een schattig crèmekleurig 'boudoir', een paar kousen - onmiddellijk moet worden aangeschaft omdat ze toch waarlijk 'une veritable occasion' vertegenwoordigt.

De verleiding van al deze waren was duidelijk groot. En omdat het warenhuis nu eenmaal gegrondvest was op het principe van snelle verkoop en omzet, deed de warenhuisdirecteur er alles aan om die verleiding nog te vergroten. En hoe slaagt een ondernemer in het nieuwe universum van de 'magasins de nouvéautés? Het recept is simpel, zo stelt een anoniem contemporain auteur. 'Men hure een groot gebouw in een buurt die druk wordt bezocht, strooit er kwistig met spiegels en houtwerk, laat er gas stromen tot in de kleinste hoekjes, stelt een regiment werknemers aan waaronder een tiental die redelijk worden betaald en waarvan er enkele artistiek zijn aangelegd en worden belast met het per dag veranderen van de etalages. Tenslotte bestede men een aanzienlijke som gelds aan affiches en publiciteit.'

Succes gegarandeerd.

Het warenhuis moet aanzienlijk hebben bijgedragen aan de gedaanteverandering van de centra van de grote steden. In plaats van dichte, gesloten gevelwanden kwamen 'open' benedenverdiepingen, met etalages, die veelal feeëriek werden verlicht; eerst met gas-, maar al snel met elektrisch licht. Waar de koper voorheen zijn fantasie moest gebruiken om in de stoffen die de kleermaker hem voorhield een nieuwe jas of japon te zien, daar lonken die modearti-kelen hem voortaan, *ready-made*, vanuit de etalages toe.

En veel meer dan voorheen charmeren de dingen in een zelfgenoegzame welsprekendheid -in de etalages van de warenhuizen, maar ook in de reclame en in de catalogi - de Wehkamps van het fin de siècle, die huis aan huis worden verspreid. Het zijn veelomvattende, soms niets-verhullende boekwerken die mode tonen, maar daarmee ook creëren; wat in de toonaangevende centra als Parijs werd ontwikkeld, kon via die catalogi ook aan de burgerdames in de provincie worden getoond én verkocht.

Wie tegenwoordig die catalogi bekijkt, zal minder snel worden verleid. De mode is gedateerd en veel gebruiksartikelen hebben hun nut en derhalve hun waarde verloren. Of beter gezegd: ontleenden ze voorheen hun attractie aan hun moderniteit, nu is hun waarde hoogstens nostalgisch van aard geworden -de antiquarische curiosa uitgezonderd.

Een veelvoud aan koopwaar verdringt zich op de pagina's van die catalogi. Wandelstokken, haarwater, *top* en *bowler* hats, boorden en boordjes, korsetten, kousenbanden en chemises, een mof en een hoedenpin. Boterstempels, geslagen geëmailleerde fornuizen, een petroleumbus of kolenbak, de ‘verbeterde broekentrekker’ en de ‘medicinale Electriseerstaaf’ (‘Ever-ready’-‘pijnstillend bij Rheumatische, Zenuwen hoofdpijnen’). Hele slaapkamerinterieurs. Kinderspelen en -spelletjes: poppen uiteraard, en sol-

daatjes uit tin of rubber, opwindtreinen en poppenwiegen, maar ook een mechanische roeier en een 'springend konijn' met een jockey erop. En allerhande bord-en behendigheidspelletjes: een jeu *de courses* (een soort ganzenbord in de vorm van een mini-paardenrenbaan), een *jeu de tir* (waarbij je met een mini-kanonnetje en dito -kogeltjes van klei op kartonnen soldaatjes kan schieten) en een *jeu de toboggan* (een toboggan is een glij- of roetsjbaan) van porselein, vroegtijdige variant op die handspelletjes waarbij het de bedoeling is verschillende kleine balletjes in evenveel uithollinkjes te doen belanden.

IJdelheid

Het is aardig te bedenken dat aan alle waar een dergelijk vergankelijk aspect kleeft. Wie weet in welke lachbui iemand schiet die, zeg over vijftig jaar, de kerstcatalogus van De Bijenkorf bekijkt en al die dingen ziet die op die zo verleidelijk mogelijk vormgegeven bladzijden de aandacht van de koper proberen te trekken - dingen waarop we nu nog zo fanatiek jacht maken. Ik blader graag door oude Bijenkorfcatalogi, die ik overigens - met het oog op toekomstig archeologisch onderzoek - bewaar en derhalve na zal laten aan het Rijksmuseum. Niets is een beter medicijn tegen ijdele gedachten: niets immers is zo vergankelijk als de mens en in niets bewijst hij zijn ijdelheid zo goed als in de dingen die hij om zich heen vergaart. Portretteerden de vanitas-schilders uit de zeventiende eeuw de vergankelijkheid van het menselijk bestaan al niet bij voorkeur in de vorm van een stilleven? Een gepoetst harnas, een opengeslagen foliant vol wereldwijsheid, een klok die zich weerspiegelt in een breekbaar wijnglas -wat kan een betere waarschuwing zijn tegen het ijdel najagen van rijkdom en bezit dan die kostbare dingen zelf, objecten zonder nut, want zonder mens die ze gebruiken kan - nutteloos geworden relicten van een menselijke aanwezigheid?

Er is overigens een merkwaardige parallel aan te geven tussen die stillevens uit de zeventiende eeuw en de moderne beeldende kunst. In de kunst zoals die zich in onze twintigste eeuw heeft ontwikkeld lijkt de mens immers in toenemende mate zijn plaats te hebben gelaten aan de dingen -alsof hij beter kan worden gerepresenteerd met behulp van datgene waarmee hij zich in het leven van alle dag omringt dan door de afbeelding van zijn lijfelijke voorkomen. Wie hetwerk van Picasso en Braque rond 1912 bekijkt, ziet slechts de evocatie van de dingen die zij dagelijks om zich heen hadden - een pijp, een krant, een gitaar, een glas en een karaf op een cafétafel. In 'De roem van voorwerpen', een artikel dat werd gepubliceerd in een aflevering van Kunstschrift uit 1981, gewijd aan 'Het alledaagse ding', verhaalt K. Schippers van zijn ontmoeting in 1977 met Gabrielle Buffet, de weduwe van Francis Picabia, toen zesenenegentig jaar oud. Gabrielle Buffet had kunstenaars en dichters als Apollinaire, Dalaunay Marcel Duchamp, Picasso, Braque en Gris goed gekend en ze geregeld opgezocht in hun ateliers. Daar had ze ook gezien hoe zorgvuldig zij de dingen schikten die deel zouden uitmaken van hun stillevens: flessen en flacons, glazen, kranten, een gitaar en een pijp. Schippers vertelt dat hij in eerste instantie absoluut niet had gelet op haar opmerking over die gewone dingen; hij was veel meer gepreoccupeerd met de Eiffeltoren - het monument van de negentiende eeuw dat Delaunay zo vaak tot onderwerp van zijn schilderijen had gemaakt. Het was niet

eens verwonderlijk, zo bedenkt hij, dat hij geen acht sloeg op die opmerkingen van Gabrielle Buffet over die alledaagse dingen die de kubisten portretteerden in hun schilderijen en collages. Wie als toerist een stad bezoekt, let immers altijd veel meer op de 'bezienswaardigheden', op monumenten zoals de Notre Dame, of de Eiffeltoren. En hij had zich - op zoek naar de geheimen achter Delaunays obsessies - bij Buffet thuis als een toerist gedragen.

'De kubisten zagen wat andere ogen hadden overgeslagen' is Schippers' conclusie. Maar hij doelt daarmee niet op de specifieke kubistische manier om objecten als gezien vanuit een meervoudig perspectief te schilderen. Hij doelt erop dat ze simpele voorwerpen als pijp, krant, glas en gitaar hadden geschilderd. Zou het niet zo kunnen zijn, zo vraagt Schippers zich af, dat 'de gebroken vlakken niet de verschillende gezichtspunten vertegenwoordigen, maar eerder de zijdelingse, vluchtige aandacht die een voorbijganger aan een stilleven schenkt?'

Wie het werk van Schippers kent, weet waarom hij deze vraag stelt. En het blijft uiteraard een typische Schippersvraag. Immers, het ging de kubisten wel de-

gelijk om dat meervoudig perspectief en niet om de zijdelingse aandacht voor de dingen. Maar - en dat blijft staan -ze hebben ze wel geschilderd: pijp, krant, glas en gitaar. En het is aantrekkelijk te bedenken dat het geen toeval was dat ze dingen schilderden die iets moeten bevatten wat met de loop van de tijd waardeloos wordt - verschraalde tabakslucht, oud nieuws, dood bier, klanken die zijn vervluchtigd.

Het grappige van sommige van die kubistische stillevens is dat ze letterlijk de handtekening dragen van de tijd die onherroepelijk voorbij is. Kijk maar naar de koppen in de kranten die Picasso in zijn collages gebruikte: kunsthistorisch gezien nauwelijks interessant, tenzij je het van belang vindt te weten dat Picasso refereerde aan nieuwsfeiten, of zinspeelde op populaire cabaretliedjes, die hij mogelijk zelf heeft horen spelen of zingen.

Dadaïsten en surrealisten vertoonden in hun werk ook een duidelijke voorkeur voor doodnormale dingen, maar zij toonden die in een vervreemdende omgeving. Dat valt misschien juist als tegenreactie te begrijpen tegen de steeds verdergaande materialisering van de menselijke omgeving: als een vorm van verzet tegen een wereld waarin de dingen het in toenemende mate voor het zeggen kregen en waarin de platte commercie het won van de poëzie, van het raadsel en het mysterie. Ik heb het hier niet over de wat gemakkelijke werken van een kunstenaar als Magritte, die een pijp gebruikte om duidelijk te maken dat een pijp iets anders is dan de afbeelding daarvan, in beeld, of in taal, of in beide. Ik heb het veel liever over een *selfmade* artiest als Man Ray - de man die het begrip strijken een volstrekt andere dimensie gaf door enkele venijnig-scherpe spijkers onder het strijkvlak van een strijkbout te plakken. Of over de collagekunstenaar bij uitstek, Max Ernst, die magisch-poëtische,androïde figuren construeerde uit afbeeldingen, afkomstig uit medische handboeken of uit instructietekeningen, bestemd voor machinebouwers en mecaniciens. Of over een buitenbeentje als Kurt Schwitters, die kunst maakte uit afval omdat, zoals hij zelf stelde, de oorlog (de Eerste Wereldoorlog) het onmogelijk had gemaakt kunst te produceren met traditionele middelen. Heel Duitsland lag nu eenmaal in puin en hem ontbraken de middelen om te schilderen. En als er al linnen en olieverf verkrijgbaar was geweest, dan nog had hem het geld ontbroken om die te kopen. Maar het materiaal lag op straat: daar lag wat iedereen had weggegooid omdat het z'n diensten had bewezen: krantenknipsels, gebruikte tramkaartjes, blikken deksels, enzovoort. Daaruit een nieuw kunstwerk maken, dat was de opgave. Schwitters bouwde voor zichzelf en zijn vrienden een kathedraal uit afval: wat begon als een altaartje met relikwieën van vrienden en familieleden (een lok haar van de een, een pijp of kam van de ander) groeide uit tot een bouwwerk dat verschillende verdiepingen van het huis dat hij bewoonde in beslag nam.

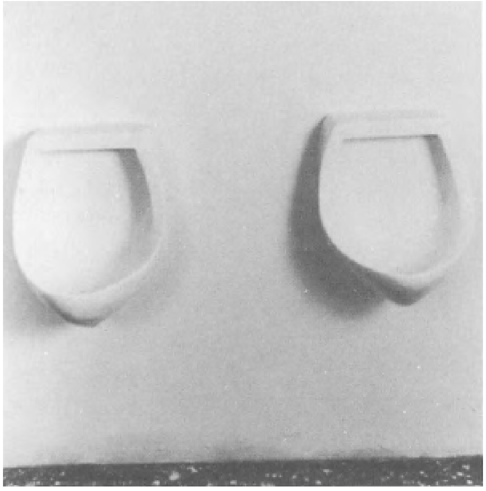
Tautologie

Schwitters' *Merzbau* toont wat de kunstenaar met op het eerste oog waardeloos materiaal vermag. Van zijn afvalcollages loopt een directe lijn naar het werk van pop art kunstenaars als Robert Rauschenberg en Jasper Johns, die eveneens gebruik maakten van afval, van kapotte paraplu's, oude t-shirts, plastic kinderspeelgoed, autobanden - ja zelfs van een opgezette kip of geit. Maar met de pop art deed ook

het gladde gebruiksvoorwerp en de reclametaal zijn intrede in de kunst. Zo presenteerde Andy Warhol zijn Campbell-soepblikken, Coca-cola-flesjes en Brillo-boxen. Het werk van Warhol is in een zeker opzicht ‘cynisch’ te noemen, cynischer dan de collages en assemblages van Rauschenberg en Johns. Want waar aan het werk van die laatste twee nog een zeker ‘maak’-aspectkleeft -Rauschenberg en Johns schilderden dan weliswaar niet of bijna niet meer met traditionele schildermateriaal als olieverf, maar ze ‘creëerden’ wel een nieuw beeld - daar deed Warhol niet veel meer dan bestaande dingen of beelden naschilderen. En daarmee, zou je kunnen zeggen, imiteert het kunstwerk het dagelijkse gebruiksvoorwerp en ‘bekent’ dat het niets meer is dan dat gebruiksvoorwerp. Het ding als tautologie dus.

De meest extreme voorbeelden daarvan zijn te vinden in het werk van Amerikanen als Jeff Koons, Haim Steinbach en Robert Gober. Koons etaleerde bijvoorbeeld glanzend gepoetste stofzuigers in plexiglazen vitrines en Gober stelde series urinoirs en wasbakken ten toon. Koons' kunst is etalagekunst; hij stelt dat de kijker zich moet laten verleiden door het glimmend

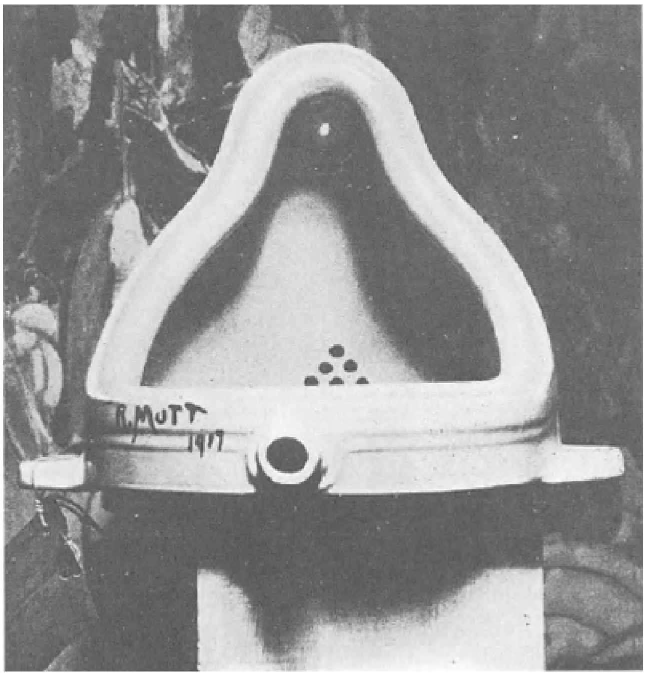
uiterlijk van de dingen, door hun verleidelijk voorkomen. Volg mij, geloof in mij, lever je uit aan de banaliteitvan het dagelijks leven en geluk zal je deel worden -zo stelt Koons als een eigentijdse Verlosser. Feitelijk zegt Koons dat de kunst net zo'n consumptieartikel is geworden als andere industrieel vervaardigde producten -en dat is een postmoderne waarheid als een koe. Niets ontkomt immers aan de wetten van de markt.



Rober Gober, Two Urinals (1986)

Net als de pop art kunstenaars verwijzen Koons en Gober direct of indirect naar het werk van Marcel Duchamp, met name naar diens *ready mades*. Duchamp was immers de eerste die het waagde om banale voorwerpen als een fietswiel, een urinoir, een flessenrek, een sneeuwschep en een kam tot kunstwerk te ‘benoemen’. Zoals ik hierboven al aangaf, stamt de term *ready made* uit de kledingindustrie. Duchamp kreeg rond 1912 dermate genoeg van het schilderen en van het artistiek milieu dat hij z'n penselen opborg, een ordentelijke baan zocht en op zoek ging naar een manier van kunst produceren waarbij slechts een minimaal ingrijpen van de kant van de ‘kunstenaar’ noodzakelijk was. En de *ready made* bood die mogelijkheid. Want waarom zou je gaan schilderen of beeldhouwen - beelden produceren dus - als dat al voor je gedaan wordt; als de industrie bijvoorbeeld je al voorziet van kant en klare producten die als kunstwerk kunnen functioneren?

Ready made kunst



Waar het zijn *ready mades* betreft, wordt steevast geponeerd dat Duchamp daarmee de 'institutie kunst' onder vuur nam; dat hij de meest platte en banale dingen koos en die als kunstwerk tentoonstelde omdat hij het prestige van de traditionele kunst wilde ondermijnen. Nu was een zeker iconoclasme Duchamp niet vreemd. Net als de dadaïsten was hij er soms wel degelijk op uit om de brave burger te 'schokken' en van zijn zekerheden omtrent 'de kunst' te beroven. Zo moet tenminste zijn inzending voor de Independants-tentoonstelling in New York in 1917 worden geïnterpreteerd. Duchamp moet zich zeer hebben geamuseerd met de weigering van het organiserend comité - waar hij overigens zelf toe behoorde - om deze door R. Mutt (uit te spreken als Armut?) gesigneerde piespot als beeldhouwwerk te accepteren. De tentoonstelling werd immers 'Independants-

exhibition' genoemd omdat ze, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de traditionele Salontentoonstellingen in Parijs of andere door nationale academie-opleidingen georganiseerde tentoonstellingen, geen jury kende die werk op z'n merites beoordeelde en kon afwijzen; iedereen die het inschrijvingsgeld had betaald had het recht zijn of haar werk ten toon te stellen. De afwijzing door het comité, dat voornamelijk uit vooruitstrevende kunstkenners en kunstenaars bestond, van de inzending van de onbekende R. Muttwees eens te meer uit dat die progressiviteit slechts in naam bestond.

Daarnaast was Duchamp zonder enige twijfel in zekere zin ook een luie kunstenaar. Die luiheid, gecombineerd met een voorliefde voor woordgrappen, ligt bijvoorbeeld ten grondslag aan de *ready made corrigé* of *rectifié*. Daarvan is *LHOO2* - de reproductie van Da Vinci's Mona Lisa, door Duchamp voorzien van snor en sik en een fonetisch te lezen onderschrift -het beste voorbeeld. Met een minimum aan inspanning vervaardigde Duchamp zo 'a very risqué joke on La Joconda,' zoals een Duchampkenner het ooit woordspelig formuleerde.

Maar het zou een fout zijn om Duchamps *ready mades* uitsluitend in het kader van het dadaïstisch *épater le bourgois* te interpreteren. Het ging Duchamp naar mijn idee veel meer om andere dingen. Hij verklaarde ooit het ontstaan van het beroemde 'fietswiel op een krukje' - later tot de allereerste *ready made* benoemd -uit de nogal profane behoefte naar het gezellig flakkeren van een haardvuur in zijn atelier. En omdat daar nu eenmaal geen open haard was, besloot hij tot een imitatie-flakkeren, dat hij vond in het draaien van het fietswiel dat beweeglijke schaduwen op de muur wierp.

De meeste van Duchamps *ready* mades waren in eerste instantie dan ook niet bedoeld om te worden tentoongesteld: het ging Duchamp eerder om de daad van het kiezen en om de volstrekte willekeur - wars van ieder esthetisch (voor)oordeel -die hij in die keuze probeerde te laten prevaleren. Dat hij ze daarna in zijn atelier ophing, tot verwondering van veel bezoekers, was van veel minder belang.[1.]

Doorslaggevend voor Duchamps idee voor de *ready mades*, en voor het werk dat hij vanaf 1912 begon te maken (en dat in techniek, werkwijze en materiaal-keuze zo weinig lijkt op dat van zijn tijdgenoten), was de wens om zich volledig te onderscheiden van de bestaande kunst, van de traditie, maar ook van de jonge kunst van de zogenaamde avant-garde. Duchamps schildercarrière verliep in eerste instantie geheel conform de carrières van anderejongere kunstenaars. Zijn werk vertoont vanaf ongeveer 1900 de invloed van het impressionisme, van de Fauves en van Cézanne en van het symbolisme, om rond 1910/11 bijna automatisch uit te komen bij wat tot de allernieuwste en -modernste stroming werd gerekend: het kubisme. Duchamp kwam met het kubisme in contact via zijn broers. In hun huis in Puteaux werd veel gepraat over de kunst van Picasso en Braque en over begrippen die daar vaagweg mee werden geassocieerd, zoals de vierde dimensie en de niet-Euclidische meetkunde. Braque en Picasso waren bij deze discussies overigens nooit aanwezig. Feitelijk ontwikkelden de kunstenaars die in Puteaux aanwezig waren hun volstrekt eigen interpretatie van het kubisme. Duchamp deed dat ook. Hij was rond 1911 gefascineerd door de chronofotografie van mensen als Marey en Muybridge, waarop de achtereenvolgende fasen van beweging van dieren en mensen waren te zien, en combineerde dat met kubistische theorieën over het meervoudig perspectief. Het resultaat, *Naakt dat de trap afdaalt* (1912), schokte de kubisten van Puteaux: een

naakt in beweging, dat was tegen de regels. Men weigerde Duchamps schilderij op te hangen op een gemeenschappelijke tentoonstelling. Duchamp was dermate verontwaardigd over deze afwijzing dat hij besloot alle banden met ‘de kubisten’ - en met de rest van de broodschilders - te verbreken. ‘Het kubisme bestond nog maar net, of er waren alweer mensen die bepaalden aan welke regels een kubistisch schilderij moest voldoen,’ zo gaf hij later lucht aan zijn afkeer van dergelijke regelneverij.

Iets volstrekt nieuws

Zijn breuk met het schildermilieu werd vergemakkelijkt door zijn ontmoeting met een ander onconformistisch *enfant terrible:* Francis Picabia. Maar de doorslag om zijn verdere carrière volstrekt ánders in te vullen kwam van het toneelstuk dat hij in 1912 in het Théâtre Antoine zag: *Impressions d'Afrique* van Raymond Roussel. ‘Zoiets was op toneel nog nooit

Grands Magasins Du Printemps, Parijs, 1912

vertoond,' zo reageerde Duchamp na afloop. Roussels stuk leek in niets op wat er gewoonlijk in de Parij se theaters te zien was; er komen allerlei vreemde machines voor en de meest vreemdsoortige theateracts. Duchamp besloot om in de beeldende kunst iets vergelijkbaars te gaan doen, iets wat nog nooit was gedaan. Vanaf 1913 begon hij ideeën te verzamelen voor wat een uniek en groot werk moest worden, een kunstwerk zonder precedent. Die ideeën en invallen noteerde hij op losse velletjes papier die hij bewaarde in een doos. Zo verzamelde hij het materiaal dat uiteindelijk zou leiden tot *La Mariée mise à nu par ces célibataires, même* (1912-1923), een 'schilderij' op glas. Feitelijk is het onjuist om van een schilderij te spreken, want Duchamp hanteerde een veelvoud aan technieken en ongebruikelijke materialen om zijn ideeën vorm te geven. Zo maakte hij gebruik van looddraad en -folie, en van verzameld stof dat met menie werd gekleurd. Hij werkte verder niet alleen naar tekeningen, maar ook naar foto's en naar kaarten die door opticiens werden gebruikt. Sommige delen van 'het Glas' kwamen tot stand door minutieus en tijdvretend handwerk, de vorm van andere delen liet Duchamp bepalen door het toeval. Zo is er in het Glas sprake van 'de negen schoten': gaatjes in het glas, die als een soort van 'contactpunten' fungeren tussen de bovenste en de onderste helft van het Glas - tussen wat Duchamp 'het domein van de bruid' en dat van de 'vrijgezellen' noemde. De plaats van die gaten bepaalde hij door de glasplaat te beschieten met een speelgoedkanonnetje, geladen met lucifers, waarvan de punt in verf was gedoopt.

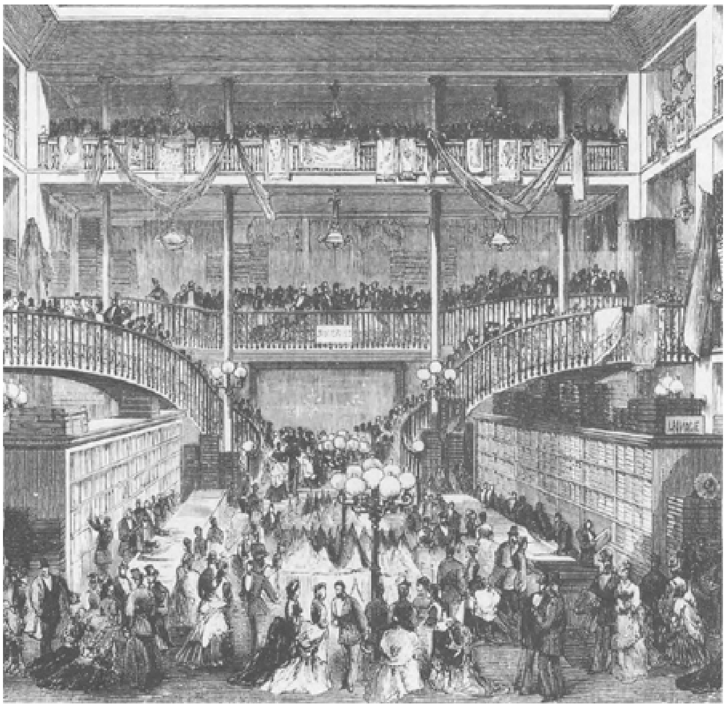
Duchamp liet zich voor de merkwaardige iconografie in het Grote Glas inspireren door alles wat hem voor de voeten kwam. Zo is er in het onderste gedeelte van het Glas een 'chocolademolen' te zien, die is geïnspireerd op de chocolademolen die hij zag in de etalage van een chocoladefabriek in Rouen; de fragiele Louis XV-pootjes, waarop dit toch redelijk robuuste apparaat staat, zijn ontsproten aan Duchamps fantasie. Ook de hulsvormige figuren die rechtsonder in het Glas figureren, lijken afkomstig uit een etalage, van een kleermaker of van een groot warenhuis - ze lijken tenminste sprekend op de modepoppen zonder hoofd waarop kleding wordt gedrapeerd om te worden afgespeld.[2.] Het hele Glas heeft trouwens veel van een glazen uitstalkast. En in die 'etalage' is sprake van een onthullend gebeuren. Volgens Duchamps aantekeningen brengt het Glas namelijk een soort van liefdesmachinerie in beeld, tussen 'vrijgezellen' (de hulsvormige 'kleermakerspoppen') en een 'bruid', die wordt ontkleed, of zichzelf ontkleedt (dat blijft onduidelijk). In zijn aantekeningen spreekt Duchamp van 'ooggetuigen', van licht- of liefdesgas dat stroomt, en van berichten van verlangen en verleiding die worden overgebracht van de onderste naar de bovenste helft van het Glas. Het 'verhaal' van het Glas centreert rond het verlangen van de vrijgezellen om de bruid die boven hen zweeft ontkleed te zien.

Verschillende kunstinterpretatoren hebben geprobeerd om de loop van deze liefdesmachine en de plaats en functie van de verschillende onderdelen in hun onderlinge relatie te beschrijven en te analyseren. De meeste van die pogingen zijn mislukt. De reden daarvoor is simpel: Duchamps notities zijn te vaak meerduidig. Over één ding is Duchamp echter volstrekt duidelijk: hij noemt het Glas een 'optelsom' van zijn gedachten en invallen. En de 'Groene doos' waarin hij zijn aantekeningen bewaarde (en die als zodanig ook in boekvorm werden gepubliceerd) is de catalogus die bij deze glazen kijkdoos hoorde. Wat Duchamp bij het Glas voor ogen stond was een illustratie à *la* de catalogus van de Manufacture Française d'Armes et Cycles de Saint-Etienne' - een van die vroeg twintigste-eeuwse postordercatalogi,

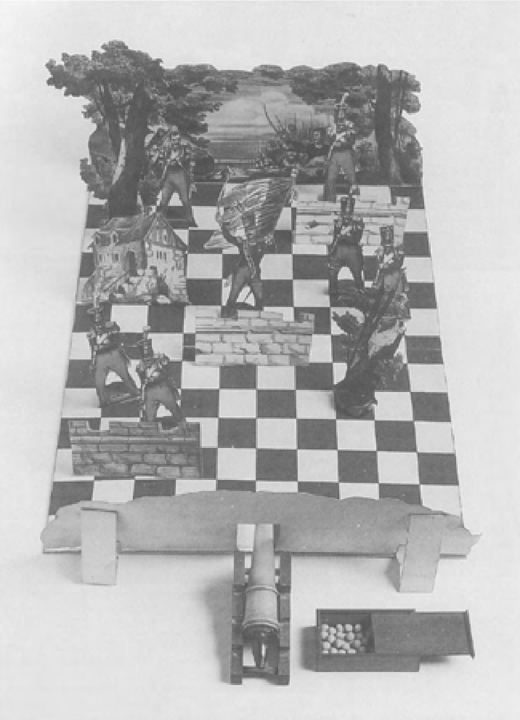
waarvan de bladzijden bol stonden van de losse broeken en hemden, van onder- en sportkleding, van gereedschappen en huishoudelijke hulpmiddelen en apparaten. Duchamp was zeer gecharmeerd van die surrealistische ogende opeenhoping van allerlei heterogene dingen - juist vanwege die heterogeneniteit.

Wanneer je niet beter weet, en kijkt met de ogen van de onschuldige, gaan al die vreemde kledingstukken en apparaten een eigen leven leiden en ontstaan er onderling relaties. Dan beginnen ze zelfs een verhaal te vertellen - een verhaal dat een beetje lijkt op dat wat Rudy Kousbroek ooit een van zijn kinderen vertelde en dat later gebundeld verscheen onder de titel *Vincent en het geheim van zijn vaders lichaam*. Kousbroek vertelt in de inleiding op *Vincent* dat hij in de jaren vijftig op de vlooienmarkt in Parijs een aantal gebonden jaargangen kocht van twee geïllustreerde week-

bladen uit de negentiende eeuw. Iedere wekelijkse aflevering bevatte drie of vier verschillende feuilletons. Zijn dochtertje, die de gebonden jaargangen beschouwde als één boek en ieder van de gravures tot in de kleinste details bestudeerde, vroeg hem welk verhaal er op al die opeenvolgende plaatjes werd verteld. Kousbroek componeerde uit die verschillende illustraties een doorlopend verhaal met een volstrekt alogische, maar zeer heldere verhaallijn, dwingend voorgeschreven door de simpele opeenvolging van de meest ongelijksoortige afbeeldingen. In dit 'verhaal' heersen àndere wetten dan de gebruikelijke. Zo trek je bij de eerste keer dat een plaatje van een vreselijke treinramp wordt vergezeld door een tekst waarin een aankomst op een buitenlands station wordt beschreven nog bevreemd je wenkbrauwen op, maar nadat deze curieuze combinatie drie keer is herhaald, accepteer je de logica ervan zonder morren. En omdat er in die verschillende illustraties bij negentiende-eeuwse romans nogal wat wordt afgebeden en gesmeekt, ligt er om de tien plaatjes weer een jongedame met een getormenteerde gelaatsuitdrukking op haar knieën neergezegen voor een kruisbeeld, of bidt een dronken woesteling om genade. Dat deze jongedames knielen, is door de wijduitstaande crinolines die ze dragen niet zichtbaar. Die kwaliteit reduceert hen in de naïeve verhaallogica van Kousbroek dan ook als vanzelf tot één hoofdpersoon: 'het meisje met de korte beentjes'.



Centrale hal van het warenhuis Le Pauvre Diable rond 1870



Jeu de tir (midden 19e eeuw)

Die logica - of beter: paralogica - heerst ook in het Glas. In deze vreemde wereld gaan de meest ongelijksoortige wezens of apparaten een onderlinge relatie aan en communiceren via onbekende media. Het Glas laat zich lezen als een warenhuiscatalogus, waarin op de ene bladzijde de kleding voor een aanstaande bruid wordt getoond, terwijl op de andere reclame wordt gemaakt voor sporttruien en *maillots*; waarin een jongedame zich vertoont in voorvroeg-twintigste eeuwse begrippen nietsverhullende kledij, terwijl op de bladzijde daarnaast een kinderspel wordt aangeprezen met soldaten die met een speelgoedkanonnetje overhoop kunnen worden geschoten; een catalogus waarin een koffiemolen prijkt naast een reclame voor een warmwatergeiser en een loep naast een verrekijker. Duchamp liet zich voor zijn ‘nieuwe’ kunst vooral inspireren door nieuwigheden - de *nouvéautés* - die in reclame en warenhuiscatalogi werd aangeprezen; door een nieuw soort van beeldentaal die was ontstaan met de opkomst van het warenkapitaal en die later ook door dadaïsten en surrealisten als Picabia en Max Ernst in collages werd gehanteerd. Duchamp verzamelde niet alleen al die vreemdsoortige artikelen in één uitstalkast, hij bracht later ook al zijn werk in een draagbaar minimuseum samen. Naast een mini-uitvoering van het Grote Glas figureren daarin ook de *ready mades*. Uit het feit dat Duchamp zijn *ready mades* zo evident koppelde aan zijn overige werk, valt op te maken dat het hem in eerste instantie ging om de vreemdsoortige en onverwachte relaties die heterogene objecten aangaan wanneer ze in één ruimte worden samengebracht. Duchamps *ready mades* zijn dus niet eenduidig te interpreteren als de celebratie van het ding *an-sich*, zoals zijn postmoderne navolgers blijkbaar menen. Voor Duchamp is kunst eerder een spel, waarvan de aantrekkelijkheid wordt uitgemaakt door onderlinge acties van de zetstukken, en niet door die zetstukken op zich. Het Glas is van die opvatting een duidelijke illustratie: daar spelen vrijgezellen en Bruid een wederzijds spel van aantrekken en afstoten.

Vertoning

Dat de Bruid iconografisch uit *Naakt dat de trap afdaalt* is voortgekomen is grappig, wanneer je bedenkt dat die trap in veel van de warenhuizen een centrale rol speelde. Het interieur van die warenhuizen was, met spiegels, gaslampen en al z'n glitter en goud immers niet alleen erop ingericht om de waren zo voordelig mogelijk te laten uitkomen, het bood ook - vooral - vrouwen de kans om te kijken en bekeken te worden; een kans om zichzelf in een onverdachte omgeving zo fraai mogelijk uitgedost te vertonen.

Het Grote Glas is van dat spel van aantrekking en afstoting, van verleiding en verlangen een van de fraaiste allegorische vertoningen.

Pieter de Nijs is neerlandicus en kunsthistoricus en eindredacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde in o.a. Maatstaf Sketch, BZZLLETIN en De Groene Amsterdammer over kunst en literatuur van het fin de siècle en de historische avant-garde.

Eindnoten:

1. In Duchamps ‘oeuvre’ figureert als een van de *ready mades* ook een kapstok onder de titel *Trébuchet*, dat zoveel betekent als *val* of *struikelblok*. Duchamp vertelde hierover ooit dat het ding hem in zijn New Yorkse atelier nogal wat ergernis bezorgde. Omdat hij veel van Amerika naar Frankrijk heen en weer reisde, waren zijn appartementen nooit helemaal ingericht of opgeruimd: veel slingerde gewoon op de vloer. Dat gold ook voor die kapstok; Duchamp was er nooit aan toegekomen om hem op te hangen. En omdat hij er gek van werd dat hij er, telkens als hij zijn appartement verliet of binnenkwam, over struikelde, bedacht hij dat hij er genoeg van had: ‘O.k. Als dat ding dan op de vloer wil blijven liggen en me zo wil blijven ergeren, dan moet ie er maar blijven ook’. En hij spijkerde het ding stevig op de vloer vast.
2. Duchamp duidde deze mode- of kleermakerspoppen ook wel aan als de ‘mannelijke mallen’; samen vormden zij ‘de begraafplaats van uniformen en livreien’, Ieder van deze ‘poppen’ zou dan ook een geuniformeerd mannelijk figuur vertegenwoordigen, waarvoor rond 1912 geen vrouwelijk equivalent bestond. Zo zijn er een doodgraver, een bediende, een piccolo, een curassier, een gendarme, een boodschappenjongen van een groot warenhuis, een priester, een stationschef en een politie-agent. De ‘mannelijke mallen’ hebben dan ook geen individuele fysieke trekken -zo hebben ze geen hoofd of armen. Maar ze doen vanwege hun uniforme voorkomen ook denken aan de soldaatjes uit spelletjes als het *jeu de tir*. Duchamp vertelde graag dat hij zich had laten inspireren door een populaire kermisattractie uit het begin van deze eeuw, waarbij poppen die een bruid, een bruidegom, een priester, een politieagent, een soldaat (enzovoort) voorstelden door het gooien met een bal onthoofd konden worden -een attractie die Duchamp zich levendig herinnerde en die hij meermaals noemde toen hij werd gevraagd naar de herkomst van de figuren in het Grote Glas.

Ron Elshout
Zelden om zichzelf
Dichters, gedichten en dingen

> *Van dingen spreek ik in de tweede werkelijkheid* C.O. Jellema [uit: *Gedichten, oden sonnetten]*

In een van zijn Tingelingverhalen noteert K. Michel:

> Ja, zich te verliezen in de aanwezigheid van de dingen, het fijne web van hun onderlinge relaties, het trage slippen van hun schaduwen in het morgenlicht, hun kalme aanwezigheid die weliswaar verre van luidruchtig is maar toch ook weer niet totaal stil.
> Er klinkt wel iets, een toon, meerdere tonen, waarneembaar maar niet geprononceerd, helder en toch omfloerst zoals geluid klinkt onder water, 's Nachts stoten de dingen lage trage tonen uit die even beneden onze gehoorgrens liggen, en overdag zenden ze net als de dolfijnen signalen uit, piepjes en trillers, met zo'n hoge frequentie dat wij ze niet kunnen ontvangen.
> Ja, het najagen daarvan, het opsporen van die golflengte en het zwemmen daarin, zonder te weten waarom, met een helder doelloos doel voor ogen en met alle zintuigen opengevouwen.

Deze aandachtige manier van waarnemen die doet denken aan de blik van kinderen of stillevenschilders, - zijn wij daar nog toe in staat, of is ons leven zo vol prulletjes, bulletjes en spulletjes dat de dingen aan hun eigen hoeveelheid ten onder gaan?

Als Tingeling ergens in uitblinkt dan wel in wat je zou kunnen omschrijven als een naïeve blik: hij is met behulp van al zijn zintuigen onmiddellijk bereid tot de verwondering die je ook wel aantrof bij Barbarber-dichters. Zo dichtte Cees Buddingh':

Pluk de dag

vanochtend na het ontbijt
ontdekte ik, door mijn verstrooidheid,
dat het deksel van een middelgroot potje marmite
(het 4 oz net formaat)
precies past op een klein potje heinz sandwich spread

natuurlijk heb ik toen meteen geprobeerd
of het sandwich spread-dekseltje
ook op het marmite-potje paste

en jawel hoor: het paste eveneens

(Het gedichtje van) Buddingh' is oppervlakkiger en concreter dan Michels Tingeling. Hij brengt de potjes en dekseltjes terug tot een ogenblik van verbazing en daarmee is het zo'n beetje gezegd. Dat is natuurlijk wat anders dan Tingelings ‘doelloze doel’ dat tegelijkertijd hoger en lager inzet.

Inmiddels zijn we wel voorbij aan Buddingh's naïeve verbazing en aan deze dichtkunst waarschijnlijk ook. Daarmee is het gedichtje van Buddingh' zelf ‘een ding’ geworden dat nostalgische gevoelens oproept - allereerst om de mogelijkheid van een onbevangenheid die ‘toen’ bestond bij Buddingh' en blijkbaar ook bij mezelf.

Maar er is aan de hand van dit gedichtje nog iets anders te demonstreren. Zelfs bij de concrete Buddingh' staan uiteindelijk de potjes en dekseltjes in dienst van verbazing over het gewone en zijn ze niet uitsluitend om zichzelf aanwezig in het gedicht.

Het ding en het woord

Een dichter die op de wereld om hem heen het antwoord niet schuldig wil blijven en de dingen daarin

een plaats wil geven ziet zich voor problemen gesteld. Zo zal elke hedendaagse dichter zich de scheidslijn tussen taal en de wereld bewust zijn: het woord dat het ding benoemt, *is* het ding niet en het gedicht kan niet veel meer dan *woorden* bieden, die niet in staat zijn in de dingen door te dringen, of deze te vervangen. Op de keper beschouwd is het dan niet 'het ding' zelf dat een vraag oproept, maar zijn onkenbaarheid, de kloof tussen taal en werkelijkheid. Wat moet een dichter als hij er van doordrongen is dat het niet zo is dat 'de dingen hem vragen stellen' en dat hij de vragen zelf bedacht heeft? Want dat besef bestaat. H.H. ter Balkt schreef, nog onder de naam Habakuk II de Balker, in *Oud Gereedschap Mensheid Moe*:

> Oud gereedschap ver van huis
> bedenkt geen rondeel om te klagen.
> Oud gereedschap huilt niet in het donker
>
> lange weg, lange lange weg
> en zingt geen blues want heeft geen stem.
> [...]

Het antwoord dan maar schuldig blijven? Nee, natuurlijk niet, want juist doordat de dingen geen stem hebben, moet er iemand zijn die de ontbrekende stem vertolkt. Niet alleen in het belang van de dingen, maar ook in het belang van de mens zelf, bedacht hij in een aanval van humanisme.

Het beschouwen van de dingen roept van alles op dat onder woorden gebracht kan en moet worden. Moet? Ja, dat moet, want Francis Ponge heeft gelijk wanneer hij in *Proëmia* tegenover de dichtheid van de dingen de aanspraak op de geest stelt en daaraan verbindt dat de woorden met de dag kostbaarder worden, omdat de geest, door het benoemen van eigenschappen van de dingen *in woorden, in woorden* herboren wordt.

Ponge schreef: 'Mijn enige oprechte, waardevolle uitdrukking ten aanzien van de wereld rondom en in ons is deze: "Wij zitten er te ver naast...".' Dat laatste zinnetje is van een prachtige dubbelzinnigheid en demonstreert de dichtheid van Ponges taalgebruik. Wij, mensen, zitten per definitie (te ver) *naast* de dingen. We zitten altijd uitsluitend aan de buitenkant en zelfs als we ons beperken tot de schamele pogingen alleen maar die buitenkant van de dingen te beschrijven, zitten we er in woorden ook nog eens naast. Toch is Ponge, evenals veel andere dichters, geen cynicus. Integendeel, als hij de onmogelijkheid onderkend heeft de dingen uit de drukken of te beschrijven dan nog kiest hij niet voor zwijgen, omdat daarmee gekozen wordt voor afstomping. Desnoods blijft dan over het publiceren van beschrijvingen van het mislukken van beschrijvingen, maar het antwoord schuldig blijven, dat nooit.

Bovendien, zo zou je met de poëzie van Hans Faverey in de hand kunnen zeggen, weet je nooit of van die scheidslijn geen membraan te maken is en of er geen osmose tussen taal en ding, fictie en werkelijkheid mogelijk is:

> De volstrekte leegte
> in elk ding, die werkelijk
> is, en als zodanig werkzaam is,
> en zich vermengt met de echo
> van het laatste woord.

Het is mijn indruk dat Geert van Istendael in zijn bundel met de in het kader van dit stuk veelzeggende titel *Het geduld van de dingen een* poging doet de werkzame, volstrekte leegte van de dingen niet alleen te lijf te gaan, maar deze te vermengen met de echo van het woord:

Muur van gestapelde stenen

Een poot heeft ooit de brokken losgewrikt
uit woud, uit akkergrond. Niet een voegt zich
naar buursteens vlakken. Stapeling beschikt
waar elk fragment zijn onbewogen doel vindt.
Steunen. Dichten. Staan. Een trouw relict,

voor helling wering, haard voor hagedis.
De hand die stapelde, zij schonk groot goed
aan beest, aan mens. Aan heuvels grijze gloed.

In eerste instantie lijkt Van Istendael dicht bij de muur te blijven. Als je het gedicht letterlijk neemt, doet het een poging de muur een ontstaansgeschiedenis te geven, zoals de dichter dat in dezelfde afdeling van de bundel ook probeert met een rode bloempot, een houten lepel, een bruine theepot en een Thonetstoel.

Dat we er in Ponges visie altijd ‘naast zitten’, laat onverlet dat het woord blijkbaar een macht heeft die op zijn minst bijzonder genoemd mag worden. De muur vervangen of zelfs maar adequaat beschrijven kunnen woorden niet, maar iedereen die wel eens zo'n gestapelde muur gezien heeft, ziet na het lezen van het gedichtje zo'n muur op zijn netvlies staan. Het paradoxale is dat de daadwerkelijke afwezigheid van dingen ze in de geest des te heviger aanwezig kan maken. Maar daar blijft het niet bij, want het onherroepelijke gebeurt, of de dichter daar nu op uit was of niet. Je leest ‘dichten’, neemt het eerst letterlijk, dan gaat de in een gedicht wel heel erg voor de hand liggende betekenis meespelen en binnen de kortste tijd is de hand die stapelde de hand van de dichter, zijn de stenen woorden en is de muur het gedicht. Daar verandert de opdracht, ‘voor Pepín, de murenbouwer van La Cetrada’, weinig of niets meer aan.

Dat is een beetje het lot van de dingen in gedichten, want de confrontatie met een ding vraagt om een reactie in woorden. En woorden roepen weliswaar het ding voor de geest, maar dwingen tegelijkertijd de gedachten onherroepelijk hun eigen weg te volgen. Zo komen ze uiteindelijk tussen ons, de lezer, en het ding in staan.

Zo'n reactie in woorden, het gedicht, kan de vorm aannemen van een commentaar op of een beschrijving van de dingen en niet zelden betekent dit dat het ding slechts dient als uitgangspunt om het over iets heel anders te hebben, het leven bijvoorbeeld of, alweer, de poëzie, zoals in *Ode aan mijn jas* van Remco Campert. Het laatste gedicht uit de gelijknamige reeks luidt:

8 (vorm)

Poëzie te schrijven
die als een jas met je meegaat

ik haat je wel eens
altijd moet ik erop letten
dat ik je niet vergeet
soms lig je te wachten
in stoffige hoeken

door jou, omhulsel,
ondervind ik het leven
aan den lijve

ik groei in je vorm
waar ik steeds meer naar sta

Zo is het ding, in dit geval een jas, een omweg, een tussenstop op weg naar een gedicht over iets anders. De jas als de poëzie, het ding als metafoor.

In een metafoor blijft het ding zelf tenminste nog zichtbaar, je ziet die wat slordige jas van Campert nog wel door de poëzie heen schemeren. Het ‘verschrikkelijkste’ wat een ding kan overkomen is dat het een symbool wordt: dan ‘staat het’ op zo'n manier ‘voor iets anders’ dat zelfs het woord dat het ding moet benoemen als het ware waardeloos wordt, het zicht op zichzelf benomen wordt en zowel woord als ding hopeloos ten onder gaan. Het is de manier waarop een gedicht zichzelf om zeep brengt en een dichter als hij niet oppast zijn hele poëzie, omdat de dingen niet om henzelf optreden maar uitsluitend om de betekenissen die ze (moeten) oproepen. Dat gebeurt bijvoorbeeld in de retoriek van A. Roland Holst:

Geen verre zee meer, geen kristal,
en geen hartstochtelijke kou;
geen inkeer meer, en geen heelal-
enkel nog, mompelend, rouw.

De verre zee ‘staat voor’ het elysisch verlangen, het kristal ‘voor’ het helder, maar gesloten geheim en als het cryptogram is ‘opgelost’ is er in de verste verte geen zee of kristal meer zichtbaar. Het was dan ook een wonder dat de oude bard zo rond zijn achtentachtigste levensjaar, in de bundel *Voorlopig*, in staat bleek tot gedichten waarin geblazen bellen vooral geblazen bellen bleven en een schelp weliswaar de aanleiding tot een overdenking is, maar toch vooral ook schelp blijft:

Schelp

De zeeschelp in mijn hand
is vandaag op het strand
door de zee neergelegd.
Haar zwijgen zegt
dat de wereld vergaat
en niets bestaat
dan alleen de zee.
Alle wel en wee
is maar vloed en ebbe.
Ik wil niets meer hebben
en leg de schelp weer
neer bij de zee.

Een dichter met aandacht voor de dingen beweegt zich op de grens, hij geeft de dingen betekenissen mee, of is zich er op zijn minst bewust van wat de dingen aan betekenissen met zich meedragen, maar hij laat de dingen ook, en misschien wel in eerste instantie om zichzelf en zijn verbazing daarover aanwezig zijn. Om even in kristallijnen sferen te blijven, Wiel Kusters schreef in *Laatst:*

De kristaltwijg

Een tak, geworpen in een schacht.
Vergeet hem, maar vergeet hem niet.
Een regel in het wit gedacht.
Hij valt en groeit tot lied.

Twijg in duister, vol kristallen.
Edelstenen, zout op hout.
Hij ligt, maar wil nog dieper vallen.
Ik leef, wat mij weerhoudt.

Volgens het aan Stendhal ontleende motto van de bundel was het werkelijk zo dat mensen in Salzburg 's winters een kale boomtak in de verlaten schachten van de zoutmijnen gooiden om deze er een paar maanden later bezet met schitterende kristallen uit te halen. Een zeer concrete aanleiding voor een gedicht met zeer concrete dingen, ware het niet dat de derde, vierde en laatste regel de dingen naar des dichters hand zetten. Natuurlijk is verwondering over deze gang van zaken de aanleiding geweest tot het gedicht, maar de blik van de dichter ziet en zet het in een ander licht. De tak groeit uit tot ‘regels in het wit gedacht’: ‘een lied’, de kristallen worden woorden en de kristaltwijg wordt een beeld voor het gedicht. Maar de oorspronkelijke takken dreigen zowel in Salzburg als in het gedicht onherkenbaar te worden.

Wederkeer tot stof

Op de een of andere manier roepen dingen, althans in gedichten, nogal eens de sterfelijkheid van de mens, ‘de wederkeer tot stof’, zoals Rutger Kopland het in een gedicht noemt, in herinnering. Misschien komt dat door hun nadrukkelijke stoffelijkheid, of doordat de dingen letterlijk genomen altijd al dood zijn en de mens

pas de status van ding ‘bereikt’ als hij sterft en er het zwijgen toe moet doen. Adequaat paradoxaal door Bernlef verwoord in:

Meer in dingen dan in mensen

Omdat de dood in mensen huist
de buitenkant van dingen is
kan ik alleen in dingen leven zien

Hun stug en tegendraads bestaan
hun onverminderd staren in het zicht
van de mij toegemeten jaren

Daarom zie ik meer in dingen dan in mensen
die ene mens die in mij groeit
in richting en in zwijgen naar hen toe.

Aan de dingen spiegelt de mens zich, is het niet omdat de dingen niet meer dood kunnen, dan wel omwille van het feit dat de dingen kapot gaan en in die zin óók aan verval onderhevig zijn. Zo slaan vazen in gedichten nogal eens in alle hevigheid te pletter, of juist niet.

Maar opnieuw slepen veel dingen in hun kielzog betekenissen mee die ze van zichzelf niet per sé meedragen. De krant is iets dagelijks en dus tijdelijks, bovendien staan er overlijdensadvertenties in. We verpakken er vis in die dood is; daarna kunnen we van die kranten nog bootjes vouwen die verwijzen naar de grote oversteek over de Styx. Zo luchtig, zo alledaags

verwijzen de dingen naar de dood bij Huub Beurskens in *Huisraad* (opgenomen in *Bange natuur):*

De krant

De krant is een wade. Ze omhult
de vissen met onze dood: de dagen.

Zolang de vissen mijn naam niet
op hun schubben dragen kan ik ze

braden. Van de bladen echter
vouw ik alle dagen bootjes.
Eens kun je lezen dat ik
een oversteek moest wagen;

de krant zal nat zijn,
van de vissen -

en drijven
van de tranen?

Manieren van kijken

Voorwerpen zijn zelden in gedichten aanwezig om zichzelf, maar meestal om wat ze oproepen. Wát ze oproepen in poëzie kan nogal verschillen en dat heeft te maken met de manier van kijken van de dichter. Wanneer Rein Bloem (in: *...die zo rijk zijn aan zichzelf.... Over Hans Faverey)* de poëtische reacties van Ed Leeflang en Hans Faverey op stillevenschilder Adriaan Coorte met elkaar vergelijkt, vindt hij de volgende verschillen: Oponthoud (in een confrontatie met de bederfelijkheid van de dingen die door de schilder en de dichter voor zolang het duurt wordt opgeheven bij Leeflang) versus tijdloosheid (bij Faverey). En 'ook de manier van kijken is niet dezelfde,' schrijft Bloem. Leeflang kijkt 'enkelvoudig', Faverey 'meervoudig'. Bij Leeflang is sprake van eenrichtingverkeer in de vorm van een eenduidig perspectief, namelijk dat van Leeflang, bij Faverey van tweerichtingsverkeer: 'Faverey laat ons net zolang de dingen zien tot ze terugkijken en ons op onszelf terugwerpen.'

Ik zou er graag nog een verschil aan toevoegen. Zo'n zienswijze à la Leeflang is niet zelden voorzien van een nostalgisch motortje, dat op zijn beurt ook door het gedicht weer aangeslagen wordt. Zo schrijft hij in *Liereman:*

Ideeënbus

Deel deze instrumenten liever uit
het virginaal de luit de hommel

viola mondboog clavichord
het hakkebord de tamboerijnen

theorben rietfluiten klaret

het ingelegd spinet de oet

alle traverso's van ivoor
en stouw de zalen vol daarna

het willig oor verloor de moed
met drums en electronica.

Een dergelijke manier van de wereld beschouwen wordt in romanvorm bijvoorbeeld gehanteerd door Nicolaas Matsier in *Gesloten huis*. Dingen roepen een wereld op die er niet meer is en die brengt alle emoties die bij dat verleden horen met zich mee. Je moet als schrijver of dichter van zeer goeden huize komen wil je dan de sentimentaliteit of de verdenking van regressief verlangen buiten de deur houden.

Een dichter als Wilfred Smit was daar erg goed in. Hij schreef:

Twee vazen

En voor zo kostbaar
hield ik haar;
in de schemering
bloedde heur nek
en de twee draken
op heur bolle zij
roerden zich niet.

en voor zo verfijnd
hielden zij mij -
want bij lamplicht
zagen zij zeldzaam

De lezer kan, als hij al bij de eerste keer grondig leest, gewaarschuwd zijn door de twee keer gehanteerde formulering ‘hield(en)’, - en inderdaad, Smit laat niet de vazen zelf kapot slaan, doch vergruizelt de zorgvuldig opgebouwde verfijnde wereld die de Chinese vazen dreigen op te roepen, door het gedicht zo te beëindigen:

> scheel - en de twee
> draken roken elkaar
> onder de staart.

Er loopt een dunne, maar onmiskenbare scheidslijn tussen dichters die de dingen gebruiken om hun al dan niet nostalgische *herinneringen* op gang te brengen (en zoals Smit vervolgens om zeep te helpen) en dichters bij wie de dingen vooral hun *verbeelding* aan het werk zetten. Wanneer H.H. ter Balkt in *Aardes deuren* een liefdeslied wil zingen heet dat ‘Zij draagt een glas water de trap op’. Dan barst hij los: ‘Regenbogen verdringen zich voor het raam / Zeeën verdringen zich onder haar voet / Zij draagt een glas water de trap op // In haar glas boeketten papaver, gouden /korenvelden, sterren van het speenkruid; / stuivende avonden en dorpen, als sneeuw // vlokkend in 't glas dat zij de trap opdraagt / Het is de grote trap van de stilte naar / de stilte, het is de eindigende trap //In haar glas: goudzoekers / In haar glas: wintercircussen / Zij draagt dapper haar groot glas water // Luister toe [...]’. Alles wat het glas water oproept, straalt op ‘haar’ af, grenzen bestaan niet meer, en met een mystiek à la Gorter en het elan van Marsman laat de dichter ‘haar’ met de wereld samenvallen. Dankzij dat glas water.

In dezelfde bundel begint een gedicht over zijn moeder: ‘Met rundvlees en een porseleinen lamp / doolde mijn moeder in de Poolmansweg’. De schijnbaar zinloze boodschappen, die als het glas water in het gedicht herhaald en uitgewerkt worden, maken de moeder desolater en kwetsbaarder dan het werkwoord ‘dolen’. De verbeelding doet zijn werk. De dingen doen hun werk.

Drie hedendaagse dichters

Van Erik Menkveld verscheen *De karpersimulator*, een bundel met een hoog dinggehalte. Het tweede gedicht lijkt eerst te gaan over een hond, dan over een herinnering en uiteindelijk over een schrikmoment, want de beschreven hond en de dingen zorgen voor een moment van vervreemding:

Oude boxer

> Zeult zich als een veel te vol
> gepakte koffer de salonkamer in,
> kwispelt koket met zijn vleeskroket,
> draait om zijn as
> en nog een keer,
> gaat liggen op de smyrna -
>
> en een jaar of dertig later
> weet ik niet waar ik hem zag
> op welke visite, bij wie,

alleen dat hij me aankeek
tot ik dacht: ik had hem makkelijk
kunnen zijn, en niet alleen
hem, dat kleed ook,
die clubfauteuil,
dat teakhouten buffet...

De ontregeling, die hier ontstaat door het (door dingen opgeroepen) besef dat je net zo makkelijk iets (en dus ook: iemand) heel anders had kunnen zijn dan je bent, speelt door de hele bundel een grote rol. Misschien is die ontregeling een noodzakelijk antwoord op de vanzelfsprekende manier van kijken die ons eigen is geworden. We kijken nog wel, maar of we nog *zien?* Of we nog tot Buddingh's verbazing in staat zijn? De boer die ergens in de bundel *'geroutineerd* zijn uitzicht na' [kijkt], waarschijnlijk niet. Menkvelds manier van kijken morrelt aan de vanzelfsprekendheid der dingen. Probeer de alledaagse dingen maar eens in het donker met je handen 'te zien' en je weet letterlijk niet (meer) wat je voelt:

Nocturne

In donker dat is opgehouden
me gedienstig met het meubilair
te groeten een klepelloos klokje,
nee likeurglas zonder voet -
maar dan stond het ondersteboven
op tafel en de tafel is dit ook niet:
ik heb daar nooit het mollige
van gemerkt, die veren.

In het laatste gedicht van de bundel, ‘Wandeling’, worden degenen die thuisbleven ‘de gevangenen’ genoemd, terwijl van de wandelaar verteld wordt dat hij ‘zonder lijfwacht’ er op uit gaat. Nu vallen die predikaten in het gedicht natuurlijk vrijwel letterlijk te nemen. Er valt bijvoorbeeld te denken aan een gezinslid dat de anderen als ‘bewakers’ ervaart. Na lezing van de hele bundel echter wekt het gedicht de indruk over iets fundamentelers te gaan. De thuisblijvers hebben zichzelf de kans ontnomen ‘de aandacht te richten op’, zoals het gedicht formuleert, andere dingen, de dingen van buiten, zoals... enfin...:

Wandeling

Even helemaal zonder lijfwacht
de aandacht richten op door gletschers
meegevoerde rolstenen, zongebleekte
kiezels tussen tijm, de fundering
van een mijlpaal, een tuinmuur,
de onderkant van dakpannen die voorbij
de muur uitsteken. Voor de verleiding
zwichten van onrijpe abrikozen. En
bij thuiskomst de gevangenen onthalen
op zowel naakte als behaarde rupsen.

Het is de ‘ik’ die op het laatst nog iets van buiten naar binnen brengt dat hopelijk de in zichzelf gevangen thuisblijvers buiten zichzelf brengt: Je hebt daar buiten naakte én behaarde rupsen. Nog een hele ontdekking voor iemand die het eten van onrijpe abrikozen ongetwijfeld verboden zou hebben. Maar de geur van tijm in de bergen hebben ze gemist... Soms moet de gangbare manier van kijken verstoord worden om de dingen weer ‘nieuw’ te zien en dan blijkt vanillevla te kunnen bloeien, de vloerbedekking te kunnen klateren, de kamer te kunnen stoeien.

Co Woudsma noteert al in het eerste gedicht van *Viewmaster:* ‘alles is geluk. Je zoekt problemen,’ waarmee hij een plaatsje zoekt in de nabijheid van dichters als Wilfred Smit. Op het eerste gezicht is het gedicht, ‘Straat in Frankrijk’ één van de ‘twintig schilderijen van de straat’ die je voor je ziet als je daar op vakantie een glaasje drinkt. Ongetwijfeld een impressionist die een beetje kleurt bij het zien van een meisje, haar trui, bonbons, bloemenwinkel, marmeren frontons. Aangenaam stemmende *dingen*. Maar! Niet voor niets valt ook in dit gedicht het woord ‘Arcadië’. Zoals iedereen weet zijn we al lang uit het paradijs verdreven en dus zien we ‘de grote olifanten, *opengewerkt door* roest’ en doet de tijd pijn. Evenals Wilfred Smit is Woudsma goed in het laten sneuvelen van een tamelijk traditioneel-romantisch beeld door de onrust naar binnen te laten sluipen, vaak in de vorm van dingen die

een onontkoombare realiteit representeren. Zo zijn in het bos sporen van everzwijn en Adidas te vinden en bloeit daar een gele schelp. Een gele schelp - in een bos? Ja hoor: ‘Ik ruik benzinedamp.’

De wandelaar die door de koude en het zien van exotische meisjes op weg is naar een grensverleggende mystieke ervaring, loopt aan de hand van Woudsma hardhandig de banale realiteit weer in:

> [...]
> De wereld volgt de wandelaar en rust
> als hij verdwaald raakt in de witte nacht
> en in de stilte niet meer weet welk land
>
> hem nu omgeeft en welke vreemde kust
> daar kraakt. Maar achter zwevend schijnsel wacht
> de poort van het Chinese restaurant.

De ironische titels van twee delen van de bundel spreken klare taal: ‘Het tsjilpend uitzicht’ en ‘Kostbaar plastic’. Het is dan ook niet verwonderlijk het stadsleven gepresenteerd te zien als een geprepareerd en dus kunstmatig ‘paradijs’.

Het laatste gedicht is het titelgedicht. Even lijkt het er weer op dat we zo'n nostalgische trip gaan beleven, de vergezichten uit het kijkertje bieden een kijkje in

het verleden: Kuifje, een Egyptenaar voor piramiden, Mowgli die voorgoed het woud verlaat. Aanleiding genoeg om tot mijmeren over te gaan, maar het gedicht eindigt zo:

> Toch ligt alles verder dan voorheen,
> mijn ogen weten niets meer scherp te stellen
> en ik verdwijn niet meer in wat ik zie.
> Ik haal de laatste schijf eruit, kijk
> in het lege apparaat en zie:

Nee, het is geen drukfout natuurlijk, het gedicht eindigt werkelijk met een dubbele punt en daarna: niets. In de derde regel van dit citaat wordt een afstand tot het geziene uit het verleden opgeroepen die niet mis is. Als die afstand volkomen is, wat rest er dan: een lege viewmaster. Die schok vraagt om opnieuw scherpstellen, maar op wat?

(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum luidt de titel van de derde poëziebundel van Tonnus Oosterhoff. Bij die tongwerken dacht ik in eerste instantie aan iets zeer lichamelijks, een ‘plenum’ kende ik tot nu toe alleen als een synoniem voor een ‘voltallige vergadering’, maar het motto en de foto op het omslag maken duidelijk dat het onderdelen zijn van een kerkorgel. Dat van de Grote of Jacobijnerkerk te Leeuwarden, om precies te zijn.

Gewild of ongewild levert dit een mooi beeld op van Oosterhoffs poëzie. Zo'n orgel heeft een overdonderend effect op beschouwer en luisteraar. Het is één orgel dat je ziet, maar het bestaat uit een veelheid van materialen, vormen en kleuren. Het is één orgel dat je hoort, want het heeft een volkomen eigen geluid dat een kenner onmiddellijk onderscheidt, maar het heeft een groot aantal registers en kan hoog of laag inzetten - en dat doet het beurtelings of allebei tegelijk.

Zo bestaat de poëzie van Tonnus Oosterhoff ook uit een veelheid van materialen en registers. Ergens schrijft hij: ‘Vangen en vrijlaten, dichten is.’ Wat is er allemaal in zijn poëzie gevangen en daar vervolgens vrijgelaten? Teksten uit een reclamefolder voor een hotel, flarden van gesprekken, een (deel van een) woord van een ticketomslagje, een citaatje Ouwens, stukjes uit een krant, opschriften, citaten van J.H. Leopold en M. Nijhoff. Zoals Oosterhoff schrijft: ‘Maar niet van uit binnen; ik verzing wat door de windgaten aanwaait.’

Van de drie hier geschetste poëtische werelden maakt die van Tonnus Oosterhoff verreweg de meest versplinterde indruk, ook is de middelpuntvliedende kracht van zijn poëzie het sterkst. Erik Menkveld laat het beeld van een vaststaand ik wel even los als de ‘ik’ in ‘Oude boxer’ zich realiseert dat hij ook iets anders had kunnen zijn, maar hij start vanuit de evocatie van een intacte herinnering in een gaaf gedicht. Ook ‘Nocturne’ vindt zijn begin in een ongeschonden ‘ik’ die vervolgens éven aan het wankelen gebracht wordt. Oosterhoffs gedichten vertrekken niet zozeer vanuit een ding, een direct herkenbare wereld of een persoon en verbinden daar emoties aan, maar *zijn* er als het ware onmiddellijk. Ze zijn daardoor zelf dingen die emoties niet ‘vertolken’ of benoemen, maar rechtstreeks oproepen.

Een voorbeeld. Co Woudsma begint een gedicht, ‘Thuis’, met de volgende regels: ‘Het huis is ons vreemd na de kortste vakantie, / veel vreemder dan verre hotels of paleizen.’ Daarna volgt een beschrijving van de pogingen het vervreemde huis weer in bezit te nemen en vertrouwd te maken en dat zal wel even tijd nodig hebben. Tonnus Oosterhoff doet het zó:

Ik ben terug. Stof in het zonlicht dwarrelend.
Baksteen, het baksteenkleurige. Is er weer.
De buren zijn terug omdat ik terug ben.

Ik ben al dagen terug.
Al mijn bewegingen maken gevangenen in mijn
kleren.

Sleets glimt de armleuning.
De telefoon kijkt op van het vloerkleed.

Ik ben onverwacht geen helder denker geworden,
ik combineer overvlot op een slecht georganiseerd
bestand.

Dit gedicht, met zijn onlogische grammatica (in r.2), onlogische gedachte (in r.3), de wanhopige poging zichzelf te overtuigen (in r.4), de warrige, maar vol-

strekt duidelijke zin (in r.5), het zonderlinge van de dingen (in r.6 en 7), de onverwachte gedachtesprong over een dubbele witregel (in r.8 en 9) benoemt of beschrijft de vervreemding niet, maar verbeeldt deze zo rechtstreeks dat ze die bijna is. Wat fragmentarisch is, wordt niet als zodanig in een intact gedicht benoemd of beschreven, maar *is* in de gedichten van Oosterhoff fragmentarisch. Zijn poëzie zit vol ontsporende zinsbouw, associatieve sprongen, eigenaardige woordvolgordes, afbrekingen (op pagina 9 breekt een zin midden in een woord tegen de rechter kantlijn af en wordt niet vervolgd - en gezien de context zou het geen enkele moeite kosten hem een 'logisch' vervolg te geven), witte plekken, verschillende lettertypes en maakt mede daardoor een onthutste en onthutsende indruk.

In prozafragmentjes onder de titel 'Meneer met Pinksteren' staat het volgende:

Oosterhoff bladert met genegenheid in de poëzie van J.H. Leopold, vooral in de onafzienbare afdeling *Schetsen en fragmenten:*

Dieren

als kerk in het bosch gezien
dat diep doet ademen,
het gevoel van rijkdom

   van waar, van waar
de onderlinge vertedering
bij het gezamenlijk zien van dieren
het planten van boomen (op bedrukte dagen)

O, denkt O, kon dit maar eigen maaksel zijn; het zou mijn werk net dat beetje extra geven dat het nu voorgoed moet missen.

Bij sommige *Schetsen en fragmenten* nu komt het O voor dathij Leopold *doormeneer heen* leest. De gedichten lijken op landschap uit een vliegtuig gezien, door wolken en nevelflarden, die aan het oog onttrekken en schaduwen werpen. Het is meneer, wolken boven Oosterhoffs schoot, die maakt dat de teksten zoveel wit, zoekheid en (uit-, ont-)brekend ritme hebben.

Eindelijk heeft meneer een eigen vlietende én terug te vinden vorm.

Als dát geen zelfportret van de dichter als meneer is, dan weet ik het niet meer. Met die laatste zin van Oosterhoff zijn we terug bij de door mij gehanteerde beeldspraak naar aanleiding van het orgel.

Wanneer Oosterhoff in het begin van de bundel schrijft 'Kijk de winter, iets over de winter, iets Hendrik de Vries, kijk een / inval. Een losse inval jongens, met niets verbonden' dan komt mij dat voor als een beetje knorrige respons op interpretaties van zijn poëzie zoals de onderhavige, maar wat mij betreft houdt zo'n interpretatie geen afkeur in. Integendeel. Het zijn ontregelde en ontregelende gedichten, die, zelf 'ding' geworden, maken dat je als lezer opnieuw moet scherp stellen en beter, of in ieder geval anders, moet kijken en lezen. Oosterhoffs poëzie breekt niet alleen het traditionele, interpreterende, uitleggende en daarmee geruststellende waar nemen af, maar ook wat men *gewoonlijk* onder poëzie verstaat. Zo snippert hij door een van de laatste gedichten van de bundel enkele, in een lichter lettertype gezette,

Nijhoffcitaten. ‘Nu ligt mijn jongen naast me in de heide / En wijst me wat hij in de wolken ziet’, bij Nijhoff gaat de fantasie van het kind aan de haal met een interpretatie van wat het in de wolken ziet. Bij Oosterhoff gaat het om een...helicopter. Hij scheurt Nijhoffs gesloten,wereldbeeld open en eindigt met een verwijzing naar ‘Het lied der dwaze bijen’: ‘Het dwaze bijeen is het dwaze bijeen / is het dwaze bijeen zijn.’ Het is een veelzeggend lettertje verschil, vooral als je beseft dat Nijhoffs bijen opgingen in een metafysische vlucht.

In een lichter lettertype staat er dan nog onder: LIED, want dat is het met ‘zoveel wit, zoekheid en (uit-, ont-) brekend ritme’ natuurlijk toch. Desnoods ondanks zichzelf.

Literatuur

K. Michel, *Tingeling & Totus*. Meulenhoff, Amsterdam, 1992.
Francis Ponge, *Proëmia*, vertaling Piet Meeuse. De Bezige Bij, Amsterdam, 1991.
C. Buddingh', *Gedichten 1938-1970*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1971.
Habakuk II de Balker, *Oude gereedschap mensheid moe*. De Harmonie, Amsterdam, 1975.
H.H. tet Balkt, *Aardes deuren*. De Harmonie, Amsterdam, 1987.
Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1993.
Geert van Istendael, *Het geduld van de dingen*. Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1996.
Remco Campert, *Ode aan mijn jas*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1997.
A. Roland Holst, *Poëzie*. GA. van Oorschot, Amsterdam, 1981.
Wiel Kusters, *Laatst*. Querido, Amsterdam, 1 989.
J. Bernlef, *Achter de rug, gedichten 1 960-1990*. Querido, Amsterdam, 1997.
Rutger Kopland, *Het mechaniek van de ontroering. GA*. van Oorschot, Amsterdam, 1995.
Huub Beurskens, *Bange natuur en alle andere gedichten tot 1998*. Meulenhoff, Amsterdam, 1997
Hans Groenewegen (red.) *...die zo rijk zijn aan zichzelf..., over Hans Faverey*. Historische uitgeverij, 1997.
Ed Leeflang, *Liereman*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1996.
Wilfred Smit, *Verzameld werk*. Athenaeum -Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1983.
Erik Menkveld, *De karpersimulator*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1997.
Co Woudsma, *Viewmaster*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1 997.
Tonnus Oosterhoff, *(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1997.
Ron Elshout, *Zolang ik vertel is het waar, n.a.v. het werk van Tonnus Oosterhoff.* In: Tirade, 1 996, nr.2.

Richter Roegholt
Literatuur en kunst in de jaren zestig

In 1965 vierde het Vondelpark zijn honderdjarig bestaan met een beeldententoonstelling die duurde van 1 april tot 1 oktober. Onder leiding van Willem Sandberg, die van 1945 tot 1962 directeur van het van het Stedelijk Museum was geweest, was recent werk bijeengebracht van vijfentwintig beeldhouwers, onder wie zeven Nederlanders. Er waren oudere beroemdheden bij, die nog in de vorige eeuw geboren waren, zoals Alexander Calder, Jacques Lipchitz, Henri Moore, Pablo Picasso en Ossip Zadkine, enjongeren, zoals Ettore Colla, Marino Marini, Jean Tinguely, Fritz Wotruba en de Nederlanders Karel Appel, Wessel Couzijn, Pearl Perlmuter (de Amerikaanse vrouw van Couzijn), Wim T. Schippers, Schinkichi Tajiri, Carel Visser en André Volten, Het was merendeels non-figuratief werk. Voor het eerst maakte het brede publiek kennis met een heel scala van deze beeldhouwkunst, die 'tekens' aanje voorzet, in plaats van de traditionele godinnen met of zonder armen.

Het jaar 1965 was het kernjaar van wat bekend is geworden als 'de jaren zestig'. De grote loonsverhogingen waren al doorgevoerd, het zakgeld van de kinderen was omhoog gegaan, de Beatles hadden het jaar tevoren Amsterdam bezocht; Roel van Duijn, Haags activist tegen de atoombom, kwam naar Amsterdam en stichtte Provo; prinses Beatrix verloofde zich met Claus von Amsberg, en zou in Amsterdam komen trouwen; de oorlog in Vietnam was na het incident van de Tonkinbaai geëscaleerd; provo's maakten met onnozele happenings de politie razend en Robert Jasper Grootveld, de voorloper van Roel van Duijn, streed tegen nicotine en voor het stickie.

We hadden in het Stedelijk Museum al de speelse tentoonstellingen *Bewogen Beweging* en *Dylaby* (Dynamisch Labyrinth) gehad en de pop art met de blikken Campbell Soup van Andy Warhol stond voor de deur. Geen rangorde hield meer stand, leerlingen en studenten meenden dat ze zelf hun leerplan konden opstellen, een kind kreeg tegenover zijn ouders altijd gelijk en als iemand niet kon leren, lag het aan de maatschappij die maar eens in haar geheel in therapie moest... De oude rangorde werd afgebroken, zoals het bondig werd geformuleerd in de titel van Peter Hand-kes toneelstuk: *Das Mündel will Vormund sein*, dat wil zeggen: wie bevoogd werd, wil [nu] zelf beslissen.

De cultuuromslag van de jaren zestig wordt wel de anti-autoritaire revolutie genoemd, maar deze term doet geen recht aan de werkelijkheid van wat er aan de gang was. Wel verloren traditionele autoriteiten (ouders, leraren, politie, de burgemeester en de kerk) hun gezag, maar na het verwerpen van deze 'vaders' renden de mensen al gauw weer achter nieuwe goeroe's aan, van Fidel Castro tot Timothy Leary of de Baghwan. Daarom heb ik in mijn *Geschiedenis van De Bezige Bij 1942-1972* (Amsterdam 1972) de term anti-hiërarchische revolutie ingevoerd. Deze omslag deed zich aan ons voor als een 'wolk van mogelijkheden'.

Hoewel de moderne beweging al voor de eerste wereldoorlog was ontstaan, stonden zelfs in de jaren zestig veel mensen er nog vreemd tegenover. Dit ervoer ik een keer tijdens een bezoek met mijn 5-HAVO klas aan het Stedelijk Museum in 1972. Bij het bekijken van een abstracte sculptuur van Naum Gabo zei een van mijn leerlingen:

‘Dit is zeker wel heel modern.’ ‘Kijk maar naar het jaartal,’ zei ik, en hij zag dat het uit de jaren twintig stamde en dus een halve eeuw oud was. Waarop hij antwoordde: ‘kan je nagaan hoever wij achter zijn’.

Ik was onder de indruk van deze presentatie van moderne kunst in een omgeving als het Vondelpark. We gingen er vaak wandelen en mensen kijken, vooral ook kinderen kijken. Kinderen kunnen heel leuk nieuwsgierig met moderne kunst omgaan. Je mag er immers echt aankomen. Ik vatte zo'n bezoek in een gedicht samen:

Geen venus

Het kind denkt wat zou het zijn
het kind denkt zou het pijn doen
het kind denkt kan je het aanraken

het kind kent zijn step die is glad en rond
dat voelt lekker aan en het rolt
de step is tenminste een handig ding
maar in het park zie je nu rare dingen
die staan daar maar je weet niet waarvoor
je draait er wat omheen
het past niet in moeders huiskamer
het is heel anders
je weet nog niets van totempalen en afgoden
van mexicaanse tempels en het paaseiland
dit is heel nieuw
je kan wel zeggen het blijft je bij
je leven wordt erdoor veranderd
je kijkt straks anders naar de gewone dingen
en naar de grote dingen van vroeger
dit is negentienhonderd vijfenzestig
een kind in het Vondelpark
verbaasd over vreemde dingen
heel anders dan de Venus van Milo

Dit gedicht beschrijft de anti-hiërarchische revolutie. Wat traditioneel als topkunst werd beschouwd -zoals de Venus van Milo in dit gedicht - verloor zijn gezag. De ‘tekens’ van Calder, Lipchitz of Zadkine, de gelaste metalen elementen van Carel Visser en André Volten, waren niet in een rangorde van waarden van Praxiteles tot Rodin te vatten. Zij ontkenden de traditie en stonden alleen voor zichzelf. De tentoonstelling in het Vondelpark was de doorbraak van de avant-garde naar het zeer brede publiek.

Wij hadden als kind geleerd dat kunst mooi en subjectief-emotioneel is, de uiting van een emotie, tragedie of zoektocht, die tot schoonheid van vorm heeft geleid. Leven en werk van Van Gogh golden hiervoor als exemplarisch. Nu verdween dat persoonlijke en emotionele element uit de kunst. De kunst werd constaterend, verbaasd, documentair; iets waar je als publiek zelf maar een betekenis aan moest ophangen. De afdruk van een voetstap op papier dat je op een zebrapad had gelegd, was niet minder waardevol dan de Sixtijnse Madonna van Rafael of de Mona Lisa van Leonardo da Vinci. Door deze nieuwe ontwikkeling werd de kunst anti-hiërarchisch.

De anti-hiërarchische revolutie was in de Dada-tijd ingeluid door Marcel Duchamp (1887-1968). Reeds in 1919 voorzag hij een reproductie van de Mona Lisa, destij ds het meest vereerde werk uit de kunstgeschiedenis, van een forse snor en een klein baardje en zette er de befaamde letters L.H.O.O.Q. onder. Lees de h op zijn Frans als *hache*, en er staat: *Elle a chaud au cul*, zij heeft een hete kont. De respectloze bewerking van een klassiek kunstwerk was niet ongewoon; als grap was de besnorde Mona Lisa al in 1917 vertoond in het humoristische blad *Le Rire*. Duchamp was echter degene die deze grap in het domein van de kunst opnam. Hiermee ontkende

hij zowel de maatschappelijke hiërarchie, waarin kunst als het hoogste goed werd beschouwd, als de hiërarchie binnen de kunst zelf.

Ik speelde met deze verandering van mentaliteit en waardering in gedichten die ik de titel *De merkwaardige documenten van Sem van Rang* had gegeven. Ze verschenen hier en daar in tijdschriften, en werden vanaf 1967 periodiek gebundeld in *Spiegel van Sem* (tien nummers, 1967-1969), mijn eigen eenmanstijdschrift. Verbazing over de verschuiving van waarden in het tijdperk zonder hiërarchie is er een van de hoofdmotieven in.

De non-figuratieve beelden waren weliswaar vreemd, maar ze waren, volgens een nieuwe esthetiek, toch mooi. Ook dit zou echter anders worden. Temidden van een halve eeuw moderne kunst stond in het Vondelpark de *Stoel* van Wim Schippers, een werk, dat duidelijker dan alle andere tentoongestelde werken een anti-hiërarchisch uitgangspunt had. Wim T. Schippers (geboren in 1942) had als eerste, of een van de eersten, de performance en de happening in Nederland geïntroduceerd. Dat was in december 1963, toen hij aan het strand van Bergen een flesje frisdrank in zee uitschonk, niet in z'n eentje, maar onder het oog van verslaggevers en camera's. In *Spiegel van Sem* plaatste ik hierover de volgende overpeinzing:

Frisdrank

De zee
waarin Wim Schippers
in december 1963
aan het strand van Bergen
een flesje frisdrank leegde
is zo groot
dat je nu
en eigenlijk al meteen
in december 1963
de smaak van die frisdrank
er niet meer in terugvindt.

De *Stoel* die Schippers aan de tentoonstelling in het Vondelpark bij droeg, was een reusachtige vaal-paarse fauteuil, bij zijn rugleuning vijf meter hoog en zeker drie meter in het vierkant. De *Stoel* was in alle opzichten anders dan de non-figuratieve beelden op de tentoonstelling. Hij had wel een herkenbaar onderwerp, en hij was niet esthetisch verantwoord. Hij was zelfs duidelijk anti-artistiek gemaakt, de ontkenning van kunst als schoonheid. Je kon hem opvatten als een uitloper van Fluxus en Nul-kunst uit 1960, je kon hem ook zien als een vorm van permanente performance en bovendien als een voorloper van *Pop Art*. Het was een *objet trouvé*, zoals Dada het een halve eeuw tevoren had geïntroduceerd in de vorm van tramkaartjes of sigarettenpeuken die in collages werden verwerkt, maar dit 'gevonden voorwerp' was tot in het absurde vergroot. Misschien zit heel het latere werk van Wim Schippers, van grappen op de televisie die zo flauw zijn dat je er juist wél om moet lachen, tot een museumvloer vol pindakaas (1997), al in deze stoel besloten. In *Spiegel van Sem* schreef ik:

De stoel van Wim Schippers

Het park is nu vol vreemde dingen
wat ze bedoelen weet je niet
je loopt er wat omheen
misschien zijn ze lelijk
het betekent niets
je moet het zelf bedenken
speel maar met ons
elk ding is een springplank
naar een nieuw uitzicht
je kan er iets mee doen
het blijft je bij
zoals die stoel
je kan er in zitten
als je wordt opgetild
hij is wel groot
en afschuwelijk paars
ook wel slordig afgewerkt
maar je zit er fijn
ze moeten hem maar laten staan
hij hoort er nu bij

In *Spiegel van Sem* werd, zoals het vorig jaar in *De Parelduiker* werd geformuleerd, 'de geur van een tijdperk' vastgelegd. Bij het vatten van de geur of sfeer van die tijd speelt de beeldende kunst, een voorname rol, evenals de jazz, en de literatuur van die tijd. Ik tel bij een vluchtig doorbladeren: Calder, Marcel Duchamp, *Op art*, Picasso, Wim Schippers, Steinberg, Tajiri, naast toespelingen op *Acht-en-half* (Fellini), de Franse chansonnière) Barbara, Neeltje Maria Min, Gerard Reve, Tsjechow, John Tchicai (jazz) en anderen. De kunsten waren immers de getuigen van de cultuuromslag die zich aan de auteur van *Spiegel van Sem* voordeed. Als algemene samenvatting van datgene wat zich toen in tijdschriften en tentoonstellingszalen aan je voordeed, citeer ik nog uit *Spiegel van Sem X* (april 1969).

Afval

De tijd van winddoorwaaide barden
is voorbij,
er is wat toeval afval van de dag
vergaard,
er staat geen kathedraal gedicht
over ons heen,
alleen
verwondering om scherven of een been.
Het vers
is nu de klank van trilling in het web
van soms misschien
en hoe verklaar ik dat
tussen herinnering en straks
zoekt het zijn weg
van punt naar punt
je weet niet goed
hoe het in woorden is te vatten
want

er is geen vorm als onderdak of troost

Het vers is nu
een trilling in het web
en dan opnieuw
wat toeval, afval van een nieuw moment

Richter Roegholt (1925) publiceerde in de jaren zestig de poëziebundels Stad en Haven *en het eenmanstijdschrift Spiegel van Sem. Hij promoveerde in 1972 op* De geschiedenis van de Bezige Bij, *waarin hij als eerste het hulpwerk voor joodse kinderen in de oorlog beschreef. Van hem verschenen onder meer nog* De onvoltooide democratie, *Nederland van 1945 tot 1973, voor de herdruk van Jan en Annie Romeins* De lage landen bij de zee en Amsterdam na 1900 *(SDU 1993). Elnd vorig jaar verscheen van hem de bundel dieptestudies* Het goud van de wandelaar *bij uitgeverij Atlas in Amsterdam.*

J. Heymans
Het lam naast de leeuw (2): Gewone niks-gebeurtenissen
In gesprek met J.J. Voskuil

Evenals het ‘vriendenboek’ *Bij nader inzien* leest elk deel van de romancyclus *Het Bureau* als een televisiesoap op papier. Het is alsof de gesprekken in de vriendenclub rond Maarten Koning en die op Het Bureau zich voor de ogen van de lezer voltrekken. Dit levert een even meeslepende als merkwaardige ervaring op, want zowel *Bij nader inzien* als *Het Bureau* is sterk geïnspireerd door de literaire traditie van Forum, het toonaangevende vooroorlogse tijdschrift onder redactie van Menno ter Braak, E. du Perron en Maurice Roelants, later aangevuld met Victor E. van Vriesland en S. Vestdijk. Zo vormen de grote romans van Voskuil de neerslag van de Forumse opvatting dat een schrijver zichzelf voortdurend rekenschap moet geven over zichzelf en zijn plaats in de werkelijkheid. Met andere woorden, schrijven is een vorm van leven en het resultaat daarvan is bestemd voor de *happy few:* de vrienden en niet de vijanden. Dit thema wordt steeds opnieuw aangeroerd in de gesprekken tussen Maarten Koning, Paul Dehoes en de andere hoofdpersonages in *Bij nader inzien*. Aanvankelijk is met name Dehoes een Forum-aanhanger. Met veel aplomb poneert hij allerhande literaire opvattingen die rechtstreeks aan het gedachtengoed van Ter Braak en Du Perron zijn ontleend. Een van de vele voorbeelden daarvan is de volgende uitspraak van Dehoes: ‘Het gaat me om de vent. Zodra schrijven geen persoonlijke bewustwording is, verlies ik alle belangstelling.’ Op dezelfde apodictische wijze doet hij onder meer uitspraken over zijn literaire voorkeuren - zoals Gide, Malraux en Stendhal -, zijn afwijzing van epigonisme, zijn polemische instelling en zijn opvattingen over de liefde: ‘de jacht op de Grote Ene’. En dit alles ook nog in een met vreemde woorden gelardeerd taalgebruik dat hij rechtstreeks van Du Perron heeft geleend: ‘Kwestie van honnêteté’. Dehoes beveelt het werk van de beide gezaghebbende Forum-leden meer dan warm in de aandacht van zijn vrienden aan. Gaat hij de deur uit, dan wil hij *Het land van herkomst* (1935) bij zich hebben. Daarom heeft hij dat magnum opus van Du Perron in losse stukken uiteengetrokken. Kortom, in *Bij nader inzien* draagt Dehoes het Forumse gedachtengoed nogal dweepziek uit, hetgeen door Koning in de gesprekken tussen hen beiden steeds nadrukkelijker wordt gerelativeerd. Daardoor gaat Koning zich in letter en geest uiteindelijk veel meer naar de literaire maatstaven van Forum gedragen dan Dehoes, ook al heeft hij daar aanvankelijk in zijn studententijd een grote weerzin tegen.

Het alter ego van Voskuil in *Bij nader inzien* is, voordat hij in aanraking komt met het werk van Ter Braak en Du Perron, in de ban van het werk van Aart van der Leeuw en - vooral - Arthur van Schendel. De romantische echo's daarvan klinken duidelijkin zijn verhaal ‘Lichter dan een zeepbel’ door dat hij op vrijdag 25 oktober 1946 aan Klaas de Ruiter voorleest. Een kleine maand later ontstaat, naar aanleiding van Van Schendels roman *Een spel der natuur* (1942), een woordenwisseling tussen Dehoes, Koning en De Ruiter over de vraag, of deze schrijver in de terminologie van Forum een ‘vriend of vijand’ is. Vanzelfsprekend ziet Dehoes niets in dat schrijverschap: ‘De eerste eis is toch altijd nog de confrontatie met een persoonlijkheid. Voor mij tenminste! En niets geeft me de garantie dat ik hier met een persoonlijkheid te maken heb. [...] Je kunt met hetzelfde recht zeggen dat er niemand staat. De vent heeft zijn

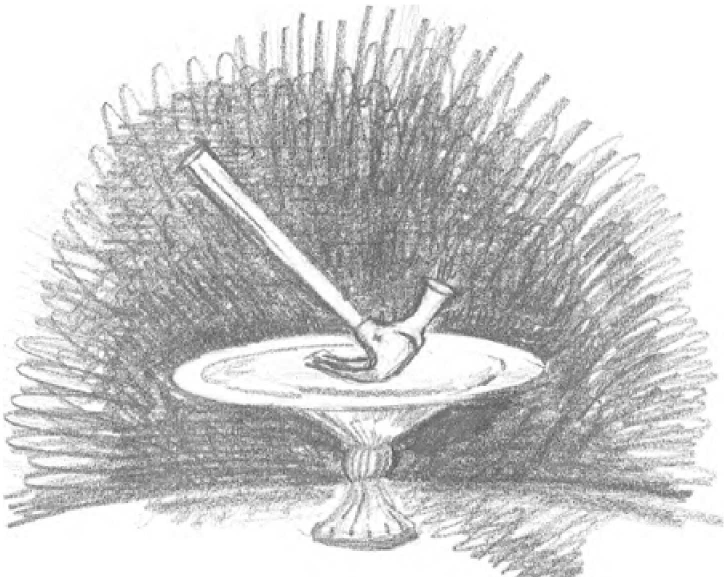
pak gestuurd en is zelf thuisgebleven!' Deze confrontatie tussen Koning en Dehoes aangaande Van Schendel -en Forum -is eigenlijk de uitgangsstelling voor *Bij nader inzien*. Vandaaruit schrijft Dehoes een essay in dialoogvorm, getiteld 'De Toneelspeler en het Vaderland' waarin hij lucht geeft aan zijn afkeer van toneel. En Koning komt met het korte verhaal 'De Knat' op de proppen waaraan hij,

naar eigen zeggen, elke dag een half uur na het eten aan heeft gewerkt. Dit brengt Dehoes op een plan om gezamenlijk met Koning aan een roman te beginnen: ‘;Verrek! Waarom zouden we geen briefroman schrijven, prachtdiscipline voor ons allebei. Ik oefen mijn stijl, jij leert scherper denken’. Met andere woorden, Dehoes wil zelf meer à la Vestdijk gaan schrijven en Koning moet zich consequenter volgens de adagia van Forum op de werkelijkheid gaan beraden. Ook deze onderneming van de briefroman die al snel op een jammerlijke mislukking uitloopt, heeft een Forumse voorganger: de roman *Heden ik, morgen gij* (1936) van H. Marsman en Vestdijk. Na dit fiasco probeert Dehoes enkele jaren later opnieuw een briefroman op te zetten, nu met Henriette Fagel. Daarin wordt Maarten als Karel Vos opgevoerd: ‘Een mooie rustieke naam,’ vond hij. ‘Voskuil zou ook mooi zijn geweest.’ Koning heeft inmiddels besloten om niet meer te schrijven - eigenlijk was ‘De Knat’ al ‘het laatste dat ik geschreven heb’ - maar gelukkig houdt hij zich niet aan dit voornemen. Achterin *Bij nader inzien* komt bij voorbeeld een brief met een schetsje voor die de geestelijk vader van Koning op 9 januari 1953 daadwerkelijk aan Frida Vogels heeft geschreven. De ‘verhoudingslijnen’ in dat schemaatje vormen de opzet voor een verhaal,- en daarvan heeft de lezer dan al meer dan 1100 bladzij den verschalkt. Voordat Voskuil *Bij nader inzien* publiceerde, heeft hij nog wel meer geschreven dat nimmer aan de openbaarheid werd prijsgegeven, zoals het verhaal ‘De kleine paarse’ dat ongeveer 30 bladzijden telt. De hoofdpersoon daarvan heeft de functie van mappelaar derde klas en het speelt op een bureau, toevallig hetzelfde als Het Bureau. Het is, in de terminologie van Voskuil, ‘een heel klein *Bij nader inzien*-tje’. Een voorstudie.

De roman *Bij nader inzien* is niet alleen naar zijn inhoud, maar ook naar zijn vorm sterk op *Het land van herkomst* geënt. Evenals Du Perron heeft Voskuil een grote voorliefde voor de literaire genres van de brief en het dagboek. Bovendien heeft hij zich laten leiden door de nietsontziende eerlijkheid en gedetailleerdheid in *Het land van herkomst*, de personages die min of meer direct aan de werkelijkheid zijn ontleend, de ogenschijnlijk ‘letterlijke’ weergave van hun gesprekken en de hoofdvraag in Du Perrons meesterwerk: ‘Wie ben ik en hoe ben ik zo geworden’. De boekenkast in de woonkamer van het echtpaar Voskuil aan de Herengracht bevat alle boeken van Ter Braak en Du Perron, inclusief de uitgave van hun uitgebreide briefwisseling. Alhoewel Voskuil elke letter van beide Forum-‘venten’ heeft gelezen en hun invloed duidelijk in *Bij nader inzien* en *Het Bureau* is aan te wijzen, beschouwt hij hen niet meer als zijn leidsmannen: ‘Wat ik indertijd in het werk van Ter Braak en Du Perron ontmoette, waren mensen, twee totaal verschillende mensen. Die hadden weliswaar een paar gemeenschappelijke uitgangspunten om de werkelijkheid in de literatuur te lijf te gaan, maar het probleem van hun schrijverschap was eigenlijk nogal verschillend. Achteraf bezien, had ik ook een heel andere affectie voor Ter Braak als voor Du Perron. Aanvankelijk moest ik niet veel hebben van Du Perron, zoals ik in het begin ook betrekkelijk onverschillig stond tegenover Van het Reve. Ter Braak was eigenlijk een van de eersten die mij heeft gegrepen. Ik werd gek bij het lezen van *Politicus zonder partij* (1934). Ik dacht dat mijn hoofd uit elkaar zou barsten. Ter Braak relativeert werkelijk alles tot op het bot. Ik denk ook dat zijn zelfmoord daar veel meer mee samenhangt dan met de Duitse inval. Dat zal misschien de druppel zijn geweest. Ter Braak had niets meer om voor te leven. Die indruk maakt zijn latere werk in toenemende mate. Toen ik zijn werk voor de eerste keer las, verkeerde ik in een periode waarin ik ook alles relativeerde. Daar ligt het identiteitsprobleem in *Bij*

nader inzien aan ten grondslag. Watje is overgeleverd en waarnaar je hebt geleefd - denk aan het werk van Van Schendel en de uitspraken van mijn vader - bleek ineens hol en leeg te zijn, althans in mijn ogen. Dat herkende ik in Ter Braak die iedere waarde tot nul relativeerde. Dat doet hij in *Politicus zonder partij* heel sterk, maar eigenlijk in al zijn boeken. Zijn poging tot *De nieuwe elite* (1939) vond ik, eerlijk gezegd, nogal bloedeloos, maar toch wist ik haar wel te waarderen. Onlangs heb ik *Politicus zonder partij* en *Het carnaval der burgers* (1930) weer eens herlezen en ik vind er niets meer aan. Die boeken zijn gewoon een gepasseerd station voor mij. Ik kan dat werk niet meer lezen. Dat komt, omdat hij in zijn boeken nooit terugkoppelt naar zichzelf -behalve op een niet erg doordachte manier in zijn romans -, hij abstraheert en blijft derhalve op een veel te filosofisch niveau steken.' En Voskuil vervolgt: 'In tegenstelling

tot Ter Braak koppelt Du Perron zijn bespiegelingen wel naar zichzelf terug Hij zoekt een plaats in de literatuur. Daarbij draait hij er niet omheen dat hij de macht wil overnemen, maar het is een feest om hem te lezen. Ter Braak schrijft wel goed, maar Du Perron is veel directer. Bij hem heb je eerder het gevoel dat je met een mens hebt te maken. Vooral *In deze grootste tijd* (1946) en *De smalle mens* (1934) zijn, naar mijn smaak, prachtige boeken. Bovendien vind ik zijn vraagstellingen eigenlijk nog altijd interessant: in hoeverre ben ik betrokken bij de politieke onrust? Het is zijn vriendschap met Malraux die maakte dat hij zich dat bij voorbeeld afvroeg. Maar Du Perron blijft toch ook een buitenstaander, een 'Indiesman' die zich binnenvecht in een cultuur waar hij zich voor zijn eigen gevoel niet thuisvoelt. Dat vond ik wel aardig om te lezen, maar daar ben ik niet verwant mee. Ik vecht mij niet in een cultuur in waar ik me niet thuisvoel. Daar wil ik maar mee aangeven dat Ter Braak en Du Perron niet zozeer mijn leidsmannen zijn geweest alswel schrijvers die op een bepaalde manier hebben geleefd. Dat heeft een tijd lang aangesproken omdat ik meende mij daar zelf in te herkennen. Op het moment dat ik mijzelf daar niet meer aan kan spiegelen, verlies ik mijn belangstelling. Dat is eigenlijk de vraag bij alles wat ik lees: herken ik mijzelf en leer ik iets van de wijze waarop deze man leeft? Aanvankelijk vond ik het antwoord op deze vraag in het werk van Van Schendel, maar al snel kreeg ik het gevoel dat deze schrijver toch vooral ook een pose ophield. Ik zoek schrijvers die op een directe wijze over zichzelf praten en rekenschap afleggen over hun leven. Die zijn er ontzettend weinig. Daarbij denk ik aan de dagboekschrijvers, maar in bijna geen enkel dagboek wordt helder over dat probleem van de eigen identiteit geschreven. Dat kwam ik wel bij Paul Léautaud tegen, al schrijft hij me nog een beetje te literair. Ik vind hem een miezerig mannetje, maar ik heb alle delen van zijn *Journal littéraire* ademloos uitgelezen. Hij praat over zichzelf zonder er doekjes om te winden. Dat was een openbaring voor mij, nog afgezien van de vraag of hij enigszins verwant met mij is, want dat is hij dus niet. Denk maar aan zijn erotische herinneringen. Ach, die zijn natuurlijk niet voor mij geschreven.'



Ubent opgegroeid in de sfeer van Forum. Daarom ligt het voor de hand dat u zich in uw studententijd in Ter Braak en Du Perron ging verdiepen. Te zelfder tijd verschenen Gerard Reve - die u trouwens consequent Van het Reve blijft noemen - en W.F. Hermans aan het literaire firmament. Evenals metDu Perron hadu aanvankelijk nietveel met Reve op? Waarom niet?

Toen *De avonden* (1947) verscheen, was ik nog helemaal in de ban van Van Schendel. Deze aardige en wijze man gaf mij het voorbeeld van iemand die evenwichtig leefde. Tijdens mijn studentenperiode ben ik van hem afgestapt. Dat hing samen met hetgeen ik in *Bij nader inzien* heb beschreven. Hij behoorde tot een periode die voor mij was afgesloten. In die sfeer waarin Van Schendel een rol speelde, paste *De avonden* niet. Frits van Egters was het tegendeel van iemand die evenwichtig en wijsgerig tegenover het leven staat. Wat ik met name verwierp, was dat cynisme,-wat ik zelf ook heb: een nihilisme, bij gebrek aan beter. In een uitzending van het televisieprogramma *Zeeman met boeken* waarin *Plankton* werd beoordeeld, sprak Hugo Bousset er schande van dat ik mezelf vergeleek met Van het Reve. Dat kwam me nogal absurd voor. Je mag je, naar mijn idee, met iedereen vergelijken. Je bekijkt hoe iemand leeft en je denkt bij jezelf: in hoeverre lijk ik op dat leven? Het verschil tussen Van het Reve en mij is dat hij radicaal afstand heeft genomen van het sociale ideaal van zijn vader, terwijl ik dat nooit heb gedaan. Ik verwacht niets van de maatschappij, maar ik blijk in de grond van mijn hart een sociaal mens. Ik zou ontzettend graag zien dat de maatschappij heel anders werd ingericht. Die behoefte ontbreekt, geloof ik, bij de schrijver van *De avonden*. Dat blijkt steeds duidelijker uit zijn latere boeken. Als Van het Reve al iets is, dan is hij een religieus mens, alhoewel je daar je vraagtekens bij kan zetten. Hij is zeker niet iemand die in een andere maatschappij zou willen leven.

Zowel de vader van Reve als die van u waren socialistische voormannen. Gerard J.M. van het Reve schreef onder meer Mijn rode jaren *(1967), een verhaal dat hij onder het pseudoniem Gerard Vanter ook al in de roman* De voorsten *(1930) te boek had gesteld. En Klaas Voskuil werd aan het einde van de oorlog tegen wil en dank hoofdredacteur van Het Vrije Volk. Bovendien hield hij na de oorlog zijn druk beluisterde 'Zaterdagavond-toespraken voor de VARA-microfoon'. Deze werden onder meer gebundeld in* Socialistisch commentaar *(1948). In hoeverre is de socialistische opvoeding van invloed geweest op uw schrijverschap?*

In tegenstelling tot de vader van Van het Reve die een dogmatisch communist was, was die van mij sterk bereid tot het sluiten van compromissen. Hij behoorde tot de rechtervleugel van de PvdA. Ik ben dus opgevoed in een veel liberaler klimaat dan Van het Reve. Dat heeft ongetwijfeld invloed gehad op de ontwikkeling van ons beider schrijverschap, nog afgezien van het feit dat ik een ander karakter heb. Wat mij met Van het Reve verbindt, en *Bij nader inzien* met *De avonden*, is naar mijn idee het identiteitsprobleem: het niet weten wie je bent. Dat heeft aan de ene kant te maken met de invloed van je vader. Je bent het helemaal niet eens met wat hij wil. Aan de andere kant ben je min of meer erfelijk belast met onzekerheid. Mijn vader had ook een identiteitsprobleem. En die van Van het Reve waarschijnlijk niet minder. Daar heeft de oorlog nog een schepje bovenop gedaan. Ik begrijp wel dat deze houding als een nihilistische wordt gezien, maar iemand die twijfelt aan zijn identiteit verbergt ook ontzettend veel. Die accepteert namelijk geen knollen voor citroenen.

Als ik naga wat de kern van mijn werk op Het Bureau was - en dat wordt in de verschillende delen, onder meer in Het A.P. Beerta Instituut, uitententreure beschreven -, kan ik niet anders dan concluderen dat ik een grote afkeer van illusies heb. Ik kan er niet tegen om te leven met illusies, noch die van mezelf noch die van anderen. Dan draai jezelf een rad voor ogen. Je vindt dingen belangrijk die helemaal niet belangrijk zijn. Deze afkeer van illusies is in zekere zin een nihilistische benadering van de werkelijkheid. Je gelooft niet in waarden die je niet hebt beproefd. Daarom begin je alles te verwerpen. In *Vuile handen* zetten Ad Muller en Maarten op een gegeven moment een bibliotheek op. Dan zegt de laatste: ‘Wat ik het liefste zou willen doen, is alle boeken op een grote hoop gooien en daar met een stok in gaan roeren.’ Hij wil alles afbreken totdat het helemaal kaal is,- om het daarna weer op te bouwen. Deze neiging heb ik ook heel sterk en dat heeft Van het Reve niet. Alles wat in mijn ogen waardeloos is of waarvan ik

althans de waarde niet zie, werp ik weg, maar wel steeds met de bedoeling om met een schone lei te beginnen. Dat is waarschijnlijk toch een restant van mijn opvoeding.

Koning volgt in Bij nader inzien *en* Meneer Beerta *het schrijverschap van Reve: van* De avonden *tot en met* Op weg naar het einde *(1963). Ook het werk van W.F. Hermans komt in* Bij nader inzien *ter sprake. Zo bezoeken Koning, Dehoes en Nicolien het roemruchte proces naar aanleiding van diens roman Ik heb altijd gelijk (1951): 'Hier zit veel meer achter dan een gewone politieke rel.' In hoeverre valt het illusieloze in Hermans' vroege romans en verhalen te relateren aan uw werk?*

Inderdaad, mijn boeken hebben iets gemeen met het werk van Hermans, alhoewel minder sterk dan met dat van Van het Reve. Dat zal toch wel weer met de oorlog te maken hebben. Zoals ik bij Van het Reve halverwege de jaren zestig ben afgehaakt, heb ik Hermans min of meer tot *Onder professoren* (1975) gevolgd. Wat ik erg mooi van hem vind, zijn de novelles 'Electrotherapie' in *Moedwil en misverstand* (1948) en 'Het behouden huis' in *Paranoia* (1953). In de trein, op de terugreis van een congres in Duitsland, ergens in Vuile handen, heb ik *De donkere kamer van Damocles* (1958) gelezen. Ik wist niet meer waar ik was, zo spannend vond ik dat boek van Hermans. Hetzelfde geldt voor *Nooit meer slapen* (1966). Die twee romans van Hermans... dat zijn eigenlijk thrillers. Alhoewel hij niet over zichzelf wil praten, heeft hij het in Nooit meer slapen daar natuurlijk wel over. Toen ik het slot van dat boek las, begon ik me gewoon te vervelen, omdat ik te sterk het gevoel kreeg dat hij de verhaallijntjes aan elkaar moest knopen. Het ging niet meer over hemzelf. En dat gevoel had ik ook bij de lectuur van *Onder professoren*. Daarin houdt Hermans zich veel te veel in de schaduw. Het is satire en daar hou ik niet zo van.

Ik vind Van het Reve boeiender dan Hermans, een veel interessantere man en naar mijn idee ook een echtere, maar hij heeft zijn schrijverschap tot een winkeltje omgebouwd, zoals hij overigens zelf niet nalaat om te onderstrepen. Hij vindt het allemaal wel best,-zo is het leven. Dat is het verschil tussen zijn nihilisme en het mijne. Ik zou niets liever hebben gewild dan iets zinvols te doen, maar dat beroep heeft de maatschappij nooit op mij gedaan. Dat steekt me. Daar kan ik niet tegen.

Niet alleen worden allerlei schrijvers in uw boeken besproken, maar ze verschijnen er soms ook als personage in. Daar bentu zelf natuurlijk het duidelijkstev oorbeeld van, maar dat laat ik nu maar even buiten beschouwing. Zoals in Het land van herkomst *bij voorbeeld fan Greshoff als Graaf lant opduikt, geeft ChrisJ. van Geel op het slotfeest in* Bij nader inzien *als Chris van Heel acte de présence. Hij complimenteert Koning met een gedicht, maar dat wordt niet geciteerd. Van Heel wil het graag opnemen in 'een bijlage anonieme poëzie van het volk' in een gedichtenbundel van hem. Het verraste mij dat het bewuste gedicht uiteindelijk in Van Geels bundel* Dank voor de koekoek *(1980) werd gepubliceerd.*

Mij ook. Op dat slotfeest kwam ik Van Geel voor de eerste en de laatste keer tegen. Ik vond hem te veel een geparfumeerde man, te veel de artiest, de kunstenaar. Een man die een verfijnde, uiterst scherpe blik had, maar hij was in mijn ogen eigenlijk niets anders dan een pure estheet. Dat bepaalde voor een belangrijk deel ook zijn verhouding met David Grobben. Die had hem een keer een gedicht van mij laten lezen en dat vond hij blijkbaar mooi. Op dat slotfeest uitte hij tegen mij daarvoor zijn bewondering, maar ik wilde van die man af. Hou dat ding maar, riep ik toen

geërgerd. Daar komt het eigenlijk op neer. Toen heeft hij het in Barbarber 33 (november 1963) opgenomen,-en met mijn naam eronder, zoals hij had beloofd:

-Als ik groot ben
als ik groot ben
wil ik kousen
weet je van die hele blote
strak getrokken om m'n poten

-kousen, kousen, gekke kind
zorg maar eerst eens voor een vrind
zo maar kousen is zo zonde

Na de dood van Van Geel ging dit gedicht een eigen leven leiden. Zo kwam het bij voorbeeld in die bundel *Dank voor de koekoek* terecht. Toen ik dat boek onder ogen kreeg, kwam ik er pas achter dat hij woord had gehouden.

Toen u aan Bij nader inzien *schreef, werd in het 'tijdschrift voor teksten' Barharher aandacht voor de alledaagse werkelijkheid gevraagd. Voelt u enige verwantschap met de ideeën van Barharher? Ik denk bijvoorbeeld aan de dialogen in uw boeken en de minutieus beschreven wandelingen door Amsterdam.*

In de eerste plaats heb ik Barbarber nooit gelezen. Sterker nog, ik heb zelfs nooit een nummer in mijn handen gehad. De enige Barbarber-man van wie ik iets heb gelezen - en lang niet alles - is K. Schippers. Wat ik erg mooi vind, is *Een avond in Amsterdam* (1971), al is mijn bezwaar daartegen juist het ontbreken van een noodzaak. Voorzover ik uit dat boek heb begrepen, probeerde Barbarber de zin van het leven te betrappen door het beschrijven van dingen. Details. De wereld krijgt bestaansrecht door haar heel precies te beschrijven. Vergelijk deze methode met wat de groep van de nouveau roman in Frankrijk heeft gedaan: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarrau te. En denk ook aan Jean-Paul Sartre en zijn prachtige roman *La Naussée* (1938). Je lokaliseert een kamer door alles daarin heel nauwkeurig op te schrijven. Die behoefte ken ik wel, maar ik voel de psychische noodzaak van *Een avond in Amsterdam* niet. Ik zie ook wel dat K. Schippers een interessante man op de kop heeft getikt die allerlei dingen goed observeert en ook erg leuk is om aan te horen, maar hij doet dit alles alleen, omdat hij een soort postzegelverzamelaar is. Daarin kan ik hem niet meer volgen.

Het is, denk ik, toch wel typerend voor de generatie waartoe ik behoor om de werkelijkheid door middel van gedetailleerde beschrijvingen terug te winnen. Wat dit betreft voel ik wel enige verwantschap met Barbarber, maar niet genoeg om mij blijvend te kunnen boeien.

Ik kan het niet nalaten om een korte dialoog uit Plankton te citeren:

'Dag meneer Slofstra,' zei Maarten toen Slofstra de hoorn had opgenomen en zijn naam had genoemd,

'met Koning.'

'Dag meneer Koning,' zijn stem was mat.

'Hoe gaat het met u?'

'Niet zo best.'

'Wat mankeert er dan aan?'

'Gedeprimeerd.'

'Gedeprimeerd?'

'Jawel,' zei Slofstra met iest van zijn oude militarire toon.

'Maar het weer is toch redelijk?'

'Ja, de ventilator doet het.'

'Waarom gaat u dan niet wat fietsen?'

'Waar zou ik heen moeten fietsen? Ik ken alles al.'

'Wandelen dan?'

'Wandelen is niks voor mij.'

'Nee,' hij kon zich dat van deze man voorstellen.

'Mijn vrouw wil dat ik in een bejaardenhuis ga.'

'Dat heb ik gehoord.'

Ze zwegen.

'Dus dat zal er wel van komen.' Het klonk berustend.

‘U zou toch iets moeten verzinnen wat u leuk vindt.’
‘Ja, maar wat?’
‘Ja,’ hij wist het ook niet.
Ze zwegen.
‘U moet weer eens langskomen.’
‘Ik zal wel zien. Dag meneer. Tot genoegen.’
Maarten hoorde het in-gespreksignaal. ‘Slofstra is gedeprimeerd,’ zei hij, de hoorn neerleggend.

Ik had, eerlijk gezegd, helemaal niet vreemd opgekeken als ik in een oud nummer van Barbarber op deze dialoog was gestuit.

Ja, datkan ikmevoorstellen. Ookin technisch opzicht is er een grote overeenkomst tussen de teksten van Barbarber en de beschrijvingen en dialogen van mij. Dat begrijp ik tenminste uit de stellingname van K. Schippers en de zijnen.

Dergelijke dialogen monden dikwijls in een fraaie slotzin uit. Daarin wordt de voorafgaande dialoog of paragraaf tegelijk samengevat en gerelativeerd. Dit stijlkenmerk van de afhechtende slotzin komt in Het Bureau *nog sterker tot uiting dan in* Bij nader inzien. *Heeft u daar speciaal op gewerkt?*

Nee hoor, dat gaat vanzelf. Ik heb inderdaad sterk de neiging om een stukje proza af te sluiten. Daar hoef je niets voor te doen. Die zinnen vloeien automatisch op papier. Het eigenaardige is dat juist doodgewone zinnen vaak die uitwerking hebben, alleen al doordat ze iets afsluiten. Dan lichten ze als het ware op. In de voorpublicatie van de fragmenten over ‘De moeder

van Nicolien' in Tirade 362 (januari/februari 1996) krijgen Maarten en Nicolien ruzie als ze vanuit het verpleeghuis waar haar moeder verblijft, door het Zuiderpark naar het station lopen. Dan zegt Nicolien: 'Had ik haar niet in huis moeten nemen?' Waarop Maarten zegt: 'Hoe kan dat nou [...] Dat had toch niet eens gekund, in die twee kamers?' Hij is geïrriteerd: 'Wat je besloten hebt, heb je besloten! Daar kun je niet op terugkomen. Wat je gedaan hebt, heb je goed gedaan, omdat je niet anders kon!' Bij het overtikken dacht ik: die ruzie is te lang. Dat overkomt me overigens zelden. Het stuk eindigt met het drinken van een borrel bij De Posthoorn. Dat had een aardige afsluitende zin, maar die moest er dus uit. Ik keek het stuk nog eens door: Maarten en Nicolien lopen ruziënd door het Zuiderpark, onder een boom door waarin een duif zit. Die doet zijn kop opzij en kijkt met zijn ene oog naar beneden. Een prachtige afsluiting. Dat relativeert meteen die ruzie. Zo zie je maar: de werkelijkheid biedt een mens heel veel aan.

Een van de belangrijkste dagfragmenten die u in Het Bureau *heeft opgenomen, is in* Meneer Beerta *te vinden. Het handelt niet alleen over het 'Verweer tegen de angst', maar ook over de grenzen van het realisme: 'Alleen al aan het beschrijven van N. zou ik dagwerk hebben. (...) Ze schuift aan een stoel. Ze zit al weer en kreukt aan de krant. Het is niet om bij te houden. Als je het probeert, word je je bewust wat een simplificatie schrijven is'. Was het schrijven van* Het Bureau *een poging tegen beter weten in. Desondanks heeft u Het Bureau geschreven. Hoe verhoudt dit fragment zich tot* Het Bureau?

Toen ik aan *Het Bureau* begon te schrijven, had ik een sturend principe gevonden. Anders was ik in de oeverloze situatie terecht die ik in dat dagboekfragment heb aangestipt: de onoverzienbare overvloed. Het sturende principe in *Het Bureau* is natuurlijk: het onvermogen om sociaal binnen een gemeenschap te verkeren. Op grond van dat principe maak je tijdens het schrijven voortdurend keuzes. Die worden je trouwens toch al aangereikt, omdat je afstand van de situatie hebt genomen.

Op het moment zelf is een beschrijving oeverloos. Dan word je met veel te veel details geconfronteerd. Een paar dagen later ontstaat er al enigszins een hiërarchie in de gebeurtenissen. Als je daar dertig jaar later naar terugkijkt, dan weet je bijna zeker dat die hiërarchie voldoende is uitgekritalliseerd om dat boek te kunnen schrijven. Daarin verschijnt je probleem dan ook pas goed. Zonder zo'n centraal probleem kan ik als schrijver eigenlijk niet uit de voeten. Daar komt het eigenlijk op neer. Ik heb bij voorbeeld het verzoek van de Optima-redactie gehad om mee te doen aan een dagboeknummer. Dat had de Maatstafredactie me trouwens ook al eens gevraagd. Ik heb die verzoeken moeten weigeren, domweg omdat ik niet zomaar iets in het wilde weg kan opschrijven. Als ik dagboek schrijf, geldt eigenlijk hetzelfde. Er zijn periodes dat ik helemaal niet naar mijn dagboek omkijk, maar in die tijd waaruit het genoemde fragment stamt, zag ik in de verste verte niet hoe ik de situatie op kon lossen. Ik had totaal geen aanknopingspunten. Ik moet dus het gevoel hebben dat ik de omstandigheden toch enigszins beheers,- hetgeen dus inhoudt dat ik mijn situatie onderken en dat probleem ga ik dan in mijn dagboek beschrijven.

Toen u het sturende principe voor Het Bureau eenmaal *had gevonden, zeg maar, het probleem had getraceerd, bent u tamelijk radicaal aan het werk gegaan. U heeft - om maar eens iets te noemen -* Meneer Beerta *op 20 juni 1991 afgerond en de*

volgende dag bent u aan Vuile handen *begonnen. In totaal heeft u ruim vier jaar van uw leven bijna dagen nacht geschreven. Was deze verwerking van de jaren op Het Bureau niet uiterst beklemmend?*

Nee, het was eerder spannend dan beklemmend. Ik was zo ontzettend geconcentreerd dat er in die viereneenhalf jaar niets meer buiten je bestaat. Daar heb je ook geen tijd voor. Je gaat naar bed, je staat op, je maakt een ochtendwandeling en je blijft zitten wachten tot je weer aan je bureau durft te gaan zitten. Dit is een belangrijk punt: elke dag moet je opnieuw durven. Het is net of je elke dag de honderd meter moet lopen in 9.8 seconden. Dat is heel snel, hoor! Soms zit je een uur te wachten, soms twee uur, maar ineens sta je op en dan durf je verder. Ik heb in die viereneenhalf jaar niet buiten dat boek om geleefd. Als ik aan het einde van de middag uitgeput buiten kwam, dan was ik stomverbaasd dat de lente me tegemoet kwam, omdat ik zojuist had geschreven dat het vroor dat het kraakte.

Een van de grootste idealen die een romancier kan hebben, is het schrijven van 'het grijze boek',-een kloeke roman waarin nauwelijks iets gebeurt. Is Het Bureau *niet uw poging geweest om het grijze boek te verwezenlijken?*

Ik heb altijd al gehouden van die passages in boeken waarin niets gebeurt. Als jongen hield ik bij voorbeeld van de boeken van Karl May. De passages waarin Winnetou en Old Shatterhand gewoon bij elkaar voor een wigwam zaten te praten, vond ik altijd de mooiste. Hetzelfde geldt eigenlijk voor Ome Keesje. Dat zullen zich veel mensen niet meer herinneren, maar 's zondagsmiddags op de radio beleefde hij allerlei avonturen over de hele wereld. Van tijd tot tijd kwam hij naar huis. Hij woonde op kamers bij een zekere Arie en een vrouw waarin de naam mij is ontschoten. Dat gekeuvel in die Hollandse huiskamer vond ik veel spannender dan al die verhalen over de krokodillen in Afrika. Ik hou van gewone niks-gebeurtenissen. Die zijn natuurlijk ook in Het Bureau aan de orde van de dag. Ik heb een hekel aan dramatiek en lawaai, omdat ik het gevoel heb dat mensen zich daarin verbergen. Zoals mensen die de muziek keihard aan hebben staan. Die hoeven nergens aan te denken en nemen dan ook niets waar. Pas als er helemaal niets gebeurt, begin je iets waar te nemen. Het moet stil zijn. Je leert mensen het beste kennen aan hele simpele dingen. Details. Een voorbeeld daarvan heb ik in dat grote gesprek met Jan Fontijn verteld. In de oorlog ontmaskerden de geallieerden de Duitse spionnen die achter de linies waren gedropt, door hen een pakje sigaretten te geven. In tegenstelling tot de Engelsen die een hoekje uit het pakje scheurden - een gewoonte die ik sindsdien heb overgenomen -, trokken de Duitsers de hele bovenkant open. Dankzij dat handigheidje werden ze genadeloos betrapt. Zo'n detail zegt veel meer over een mens dan wanneer hij met een Raskalnikov om zich heen loopt te schieten. Dat spreekt mij niet aan. Ik hou ook niet van boeken waarin zulke enorme avonturen worden beleefd en veel lawaai wordt gemaakt. Dat is het ware leven niet.

J. Heymans (1954) is redacteur van BULLETIN.

Johanneke van Slooten
Schrijven met muziekinstrumenten

In één klap scheuren alle snaren van de vleugel, de buik barst open, uit de klankkast klinken veelkleurig miauwende arpeggio's van hoog tot laag. Bwam! Hij explodeert virtuoos.

Tijdens een wild feest wordt ruw pianomuziek gemaakt. De gasten slaan hun glazen stuk op de bar en beginnen om zich heen te meppen. Dit festijn culmineert in een knokpartij op grote schaal. Op een gegeven momment groeit de jolijt naar zijn hoogtepunt en kieperen ze de grote vleugel vanaf de derde verdieping naar beneden. Geluiden van het feest en het neerknallen van het instrument worden in muzikale verwoordingen hoorbaar gemaakt. In de chaos van klanken hoor je krijsende katten en het splinteren van hout, in de naklank de snaren die zich verweren. De Zwitserse schrijver/dichter Biaise Cendrars, gebruikt in zijn cosmopolitische roman *Bourlinguer* deze kakofonie als illustratie van het geweld dat uit zijn voegen barst.

Een betekenisvolle sfeer creëren, dat geeft vaak een motief aan schrijvers om muziekinstrumenten met hun klankrijkdom en ritmische mogelijkheden in te voeren in een verhaal. Meestal doen zij dat in kleurrijke bewoordingen met illustratieve adjectieven die de reguliere taal aanvullen, en in de richting sturen van de muziek; om zo de muziek in een tekst uit te beelden.

Het magistrale instrument dat Harry Mulisch in zijn roman *Het zwarte licht* zelfstandig laat optreden situeerde hij in hogere sferen. In een apocalyptische scène laat hij het carillon als ‘onvergelijkbare kluwen van geluid’ ten hemel stijgen en even later weer op het stadspubliek neerdalen. Aller aandacht is, vanaf het moment dat de muziek ‘langzaam, ernstig en onverzettelijk’ wordt, naar boven gericht, naar de klokkentoren. ‘Toen kwam al het weggetrokken geluid plotseling als een wolkbreuk naar beneden en stortte uit over de stad.’ ‘Verstard zaten de mensen in het geluid,’ tot de muziek wegtrekt, een enkele ‘helle toon, een zachte slag, een klein juichen dat stoof door de wolken’ achterlatend. ‘Even later slaakte een grote klok een diepe zucht...’ In krachtige termen introduceert Mulisch in het begin het klokkenspel: ‘een bronzen heksenketel van kabaal wanneer het speelde, joelend, schetterend en oorverdovend bonkend, goed om krankzinnig te worden als men er bij ging staan luisteren in de stormachtige tocht die van alle kanten door de galmgaten woelde.’ De beiaardier, die kreunend zijn trapje opklimt naar het klavier en later als een wildeman tekeer gaat, kijkt niet naar wat hij doet: ‘het is zijn lichaam dat speelt, een eenzame solist’. Hij wordt beheerst door de muziek op het moment dat ‘alles verzandde in een behoedzaam tremolo van oorverscheurend gekners - daarna brak de hel los. Hoestend en zwetend springt hij op zijn bankje heen en weer, omgeven door een formidabel razen en kermen.’

Vereenzelviging

Wanneer er in een verhaal of roman van een muziekinstrument sprake is, speelt de vereenzelviging van de bespeler met zijn maatje, trouwe vriend, geliefde of vijand vaak een grote rol. Karaktereigenschappen en emotionele motieven van de instrumentalist worden in die identificatie tentoongespreid, en zo krijgt ook de

psychologie vrij spel. Schrijver en voormalig jazz-trombonist F.B. Hotz begint zijn verhaal *Toonkunst* (over een achttienjarige jongen die, toen hij Miff Mole trombone had horen spelen, nog maar één ding in zijn leven wilde: musicus worden) aldus: 'Al zou ik er dood aan gaan.' Alles heeft hij ervoor over 'zijn' ideale geluid te verwerven. Met zijn leraar bouwt hij op grond van de overeenkomst in mentaliteit, die zich uit in de muzikale smaak en in een wendbare on-Wagneriaanse manier van spelen, al snel een liefdevolle verstandhouding op. Hij weet 'zijn maniakale belangstelling voor dit instrument over te brengen.' 'Ik sprak kleu-

rend van mijn bewondering voor Mole, over diens kleine, heldere toon en raadselachtige techniek'. Acht uur per dag studerend met een 'krankzinnige overgave' stort hij zich op het hoge register dat hem zorgen baart en experimenteert met verschillende mondstukken om die 'prachtige, zangerige hoge *bes'* te kunnen bereiken. Maar dan leert hij zijn lippen te trainen en krijgt hij 'een *zekere* notie dat de geest kan wonen in verzilverd of vernikkeld koper' en aan zijn wil gehoorzaamt.

Zijn voorliefde voor de avant-garde muziek uit het midden van de jaren twintig gaf hem in oorlogstijd het gevoel dat zijn trombone hem een onzichtbaar verbond verleende met de wereld van het goede: 'die van onze Angelsaksische bondgenoten. Daar kwam mijn muziek vandaan'.

De relatie leraar-leerling is een dankbaar onderwerp voor schrijvers omdat zij hiermee niet alleen dit soort verhouding uit kunnen spelen, maar tevens de vele variaties aan relationele perikelen die zij willen beschrijven in de overdracht via muziek hoorbaar kunnen maken. De kwintessens van ontmoetingen die plaatsvinden in een sfeer van bewondering, die gepaard gaan met krenkingen door afkeuring, vergeven zijn van nederigheid, waarin eigenwaan geëtaleerd wordt, die beladen zijn met een erotische spanning of die vertekend worden door angst, kunnen zij zo op muzikale wijze door laten klinken in de literaire weergave van een muziekles.

De cellolessen waar Erwin elke woensdagmiddag na school heengaat in *Zomersonate* van Chaja Polak veranderen van signatuur wanneer de exhibitionistische inwonende nicht van zijn leraar menstruatiebloed-sporen achterlaat. Er ontwaken in hem gevoelens waar hij zich geen raad mee weet. Angst uit zich in de lessituatie: hij durft niet meer te spelen als hij haar aanwezigheid vermoedt, en snijdt zichzelf in de vinger om niet mee te hoeven doen met een leerlingenavond. Bewondering speelt een rol in de manier waarop naar zijn leraar luistert.

> Op het puntje van zijn stoel, voorovergebogen en met grote ogen om niets te hoeven missen, zat Erwin te wachten. Zijn leraar streek de bovenste twee snaren tegelijkertijd aan. Eerst leken ze ruzie te maken: ze beten en snerpten naar elkaar - net twee vechtende katten - maar toen hij aan de knoppen draaide gleden de klanken naar elkaar toe en van het ene moment in het andere smolten ze samen en tilden elkaar op tot een enkele stralende, verlokkende zang.

Op dezelfde golflengte wordt ook de cello van zijn leraar en die van hemzelf in fysieke termen beschreven. De cellohoes is een huid die hij omhoog kan stropen.

> Met lichte schaamte en verbazing kijkt hij tijdens de uitkleedpartij naar het gezicht van zijn leraars vrouw. Behendig zet hij de ingepakte cello op zijn kop, trekt aan weerszijden van de punt de rits los. Keert het instrument weer om en doet hem zijn hoes uit. Van beneden naar boven, zoals zijn moeder thuis haar jurk over haar hoofd trekt.

In zijn boek *Mijn jeugd* vertelt C. Huygens dat hij al op zevenjarige leeftijd de luit bespeelt. Zijn leraar gelooft niet dat iemand op 'zo jonge leeftijd, met zulke zwakke ledematen enige kans van slagen had dit moeilijkste aller instrumenten te leren bespelen'. Maar al snel 'was ik mijn leermeester in twee opzichten de baas'. Alles

kan hij *à vue* spelen en hij toont zich uitermate trots over zijn unieke improvisatievermogen. ‘Mijn hand bracht muziek voort, die niemand ooit gehoord had en moeiteloos uit mijzelf opwelde’. Zo vanzelfsprekend als het improviseren is in de jazzmuziek, zo bijzonder wordt een improvisatie ervaren in de klassieke muziek. Een improvisatie tilt de musicus uit boven het gemiddelde niveau van een doorsnee uitvoerder van geschreven muziek.

Het jongetje in Theun de Vries' verhaal *Improvisatie* raakt ontroerd wanneer zijn vioolleraar onverwacht, in een serene sfeer, een geïmproviseerde koraal speelt. Eenvoudig, ingekeerd, melodisch, met één eigenaardige, enkele malen terugkerende heimwee-wekken-de tweeklank. Tussen hem en zijn leraar F. Ligthart ‘groeit een eigenaardige band’. Voor de jongen werd de leraar het symbool, de belichaming van muziek. De sfeervolle leskamer imponeert hem:

> Het was een muziekhol, een tabaksrokerige tempel, een woonoord van welluidendheid, en de vio-

> len (meneer Ligthart had er wel drie, allemaal in rood gevoerde foedralen) met hun blonde of honingbruine glans, de snaren wit van hars, waren bezielde medespelers in dit innige muzikale stuk.

De aftastende blik waarmee de jongen naar Ligtharts viool kijkt, toont de stille bewondering die hij koestert voor diens spel.

> Hij legde de viool, met het zilveren monogram F.L. op het staartstuk, op zijn knieën en pakte de strijkstok; het parelmoer van de schroef glansde tussen zijn vingers terwijl hij de paardenharen spande.

De band van iemand met zijn instrument wordt door veel schrijvers gehanteerd als metafoor van een specifieke relatie. De haat kan hoog oplaaien, maar de liefdesband kan zeer hecht zijn. De speler klampt zich vast aan zijn compagnon, vervloekt hem als 'hij' faalt, of streelt hem als het goed gaat.

In de roman *Een man van horen zeggen* van W.J. Otten is een overleden vader dermate verknocht aan zijn oude Pleyel, dat hij hem na zijn dood blijft volgen. 'Hij is geknipt voor Bach zoals ik hem speelde - hamerend, scherp en pedaalloos'. Deze solo-pianist van weleer duikt op in degene die de vleugel bespeelt. Zo regeeert hij via zijn Pleyel over het graf heen en behoudt het ware pianogevoel in de vingertoppen. Zoon Johannes doet hem na wanneer hij studeert;

> ik spookte door zijn handen, ik voelde aan bepaalde wendingen van zijn vingers dat het wilde klinken zoals ik heb geklonken. De linkerhand die aan het einde van een climax de akkoorden niet zozeer aanslaat als wel weggrist, en uiteraard, het zweven, als valken, van de handen boven de toetsen met de bedoeling een maat rust tussen twee zinnen net iets langer te laten duren -want tijd, en het rekken daarvan, dat is mijn passie geweest.

Vanaf het moment dat zijn zoon de Pleyel verkocht en inruilde voor een clavecimbel is hij in Johannes' vingers niet meer weergekeerd. Wel in die van de volgende eigenaar, een psychiater en bewonderaar, ‘die zich vulde met mijn nagedachtenis’. Ten slotte belandt hij via de vleugel, die opnieuw verhuist, middels de handen van zijn voormalige minnares tussen haar lichtgroene lakens.

De nachtmerrie *Twelve thousand fingers* verbeeldt de onontkoombaarheid van een gedwongen verstrengeling met het muziekinstrument. De bespelers zitten opgesloten in hun eigen lichaam, gevangen in hun instrument. Een jongetje krijgt straf van zijn pianoleraar, die hem in een venijnig gebaar met een rietje op de vingers tikt. De piano groeit uit tot monstrueuze proporties, een eindeloos lang kronkelend martel-werkuig, een draak met blikkerende tanden. Duizendenjongetjes, in onafzienbare rijen, allemaal met straf omdat ze niet studeren, pijnigen hun vingers op de

van zich af bijtende toetsen. Boosaardige kerels drijven ze met zwepen steeds terug aan de piano. In deze onderwereld, in grotten met echoënde gewelven voeren de tot hun instrument veroordeelde musici strafexercities uit: vergroeid met hun hoofd in een viool, omslingerd door een tuba of de buik in de bas, spelen ze tot ze er bij neervallen.

Ook in het dagelijks leven kan de verbondenheid met een muziekinstrument vreemde vormen aannemen, en vormt zo een aantrekkelijk thema.

In *De contrabas* van Patrick Süskind vervaagt de scheiding tussen spelen en bespeeld worden. De musicus leeft samen met zijn bas, die in wisselende gedaanten van weerbarstige tegenspeler, volgzame vijand, metgezel, sta-in-de-weg, tot zowel voyeur als geliefde het leven van de bespeler volledig beheerst.

In een geluiddichte, gecapitonneerde kamer krast de bassist, zich de dag door drinkend, over de snaren. ‘Het is al nauwelijks meer een toon, een soort gerasp, iets gewrongens, het gonst meer dan het klinkt.’ Hij speelt niet zozeer om gehoord te worden, maar om zich te uiten, zijn hart te luchten. In een lange monoloog vertelt hij over de worstelingen met zijn instrument.

> Contrabas spelen, dat is een kwestie van pure kracht. Na een concert ben ik kletsnat van het zweet. Het is meer een obstakel dan een instrument. Die kun je niet dragen, die moet je slepen. Hij staat daar zo stom te staan en kijkt naar je. Hij maakt vrijen belachelijk. Nou, ik heb al in geen twee jaar geen vrouw meer gehad, en dat is zíjn schuld. Ook als ik hem verstop, zweeft zijn geest boven ons. Als er één ding is waar hij niet tegen kan, dan is het regen; bij regen krimpt hij, respectievelijk zet hij uit, zwelt op, daar kan hij slecht tegen. [...]
> De contrabas is een kwaaie bosgeest. Soms zou ik hem het liefst aan flinters smijten, zagen, hakken, versplinteren en vermalen en fijnstampen en in een wagen die op houtverbranding loopt. Nee dat ik van hem hou, kan ik waarachtig niet zeggen. [...]
> De bas is een vrouwelijk instrument, maar doodernstig. Zoals ook de dood vrouwelijk is in haar alomsluitende wreedheid of, net wat u wilt, haar onontkoombare schootfunctie. [...] In de hoedanigheid van orkestmusicus verkracht ik dag in dag uit in de gedaante van de contrabas, mijn eigen moeder, en dat eeuwige incestueuze, symbolische geslachtsverkeer is natuurlijk één aanhoudende morele nederlaag die ieder bassist van het gezicht te lezen valt.’

Dan wordt hij verliefd op zijn tegenpool, een jonge sopraan. Bij iedere repetitie hoort hij haar stem, ‘dat goddelijke orgaan’.

> Ik verbeeld me dan dat ze vóór me staat, heel dichtbij, zoals de bas nu. En ik kan mij niet weerhouden, ik moet haar omarmen...zo...en met mijn andere hand zo...met de strijkstok als het ware...over haar achterste... of andersom, zo, net als bij de contrabas van achter langs, en met mijn linkerhand op haar borsten, zoals in de derde positie op de G-snaar.

Hij kruipt in zijn bas zoals de schrijver in de pen klimt. Er komt uit wat je erin legt. Süskind ziet kans dit instrument te laten bespelen op papier. Helene Nolthenius laat in 'De krekel' (uit haar boek *De Steeneik)* horen hoe het leven van een oudere zangeres geleid wordt door de muziek. Tijdens haar afscheidsconcert verloopt de versmelting van haar geest met de stem als instrument uiteindelijk niet meer vlekkeloos. Aanvankelijk heef t ze nog alle vertrouwen en blijft zichzelf toespreken, haar instrumentarium besturen:

> Zingen. Recht staan, argeloos, serene overgave als masker voor het gezicht; maar van binnen een machine onder stroom. Buikspieren, longen, strottenhoofd wachten op het commando. Stembanden, gespannen als pezen om de klankpijl af te schieten. De laatste maten sluipen aan als vijanden. Adem... Nu! Raak!

Dan verliest zij, in de euforie van het succes, tijdens het volgende lied de controle over haar stem. Ze vergeet te tellen en zet verkeerd in en daarmee komt 'aan de stuiptrekkingen van haar illusies' omtrent een come back een abrupt einde. 'Een stem die zich door zenuwen aan flarden laat scheuren is versleten als een oud laken. Zo'n stem moet weg.'

Bezieling

Vooral in gedichten hanteert men vaak bij verschillende muziekgenres bijpassende literaire stijlen. En wanneer het gedicht gericht is op een karakteristieke instrumentalist vindt men de sfeer, de toonkwaliteit en de manier van spelen nogal eens terug in de schrijfstijl. Lucebert dicht heel anders over de jazzpianist Monk dan over de altsaxofonist Charlie Parker. Ook in het proza is een schrijver een bemiddelaar tussen de componist, uitvoerend musicus, muziekinstrument en de lezer. Wanneer een visuele tekst klanken en ritme oproept, zo muzikaal of beeldend geschreven, dat de lezer zich de muziek, het muziek maken of het karakter van een instrument voor kan stellen, dan wordt hij tevens luisteraar. In de gedetailleerde beschrijving waarmee Nolthenius het afscheidsconcert volgt, geeft zij een muzikale weergave van het onomkeerbare verloop van de stem bergafwaarts.

Nostalgie komt veel voor in verhalen die over muziek of over muzikanten gaan. W.G. van Maanen beschrijft in *Een historische grammofoonplaat* ‘zijn’ vader, amateurzanger die zijn stem wil vastleggen. Samen met een bevriende pianist maakt hij een grammofoonplaat met twee liederen, van Schubert en Mahler, beide op morbide teksten. Thuisgekomen legt hij de plaat behoedzaam op de draaischijf.

> En uit de klapdeurtjes klonk even later werkelijk, als een godswonder, de stem van mijn vader die wat beverig maar toch met grote overtuiging het glühendes Messer in zijn borst plantte, o weh o weh, das schneidt zo tief. Daarbij wer hij niet weinig opgezweept door machtig zwellende akkoorden van zijn begeleider. Mijn moeder huilde, en mijn vader zelf was ook ontroerd.

Jaren later treft hij zijn zoon die deze plaat draait, hij wacht tot het Messer naar zijn zin diep genoeg gekerfd had en opende de deur. De schrik veroorzaakte de val en de breuk van de plaat. Hierdoor blijken ook zijn herinneringen breekbaar te zijn. ‘Ik had de grootste moeite me te beheersen, mijn hart sloeg over, en ik had het afschuwelijke gevoel dat mijn vader op dat ogenblik pas echt was doodgegaan.’

Bij Carry van Bruggen blijkt in *Een coquette vrouw* het effect van het nachtelijke, tastende en droefgeestige pianospel van een oude buurman onuitsprekelijke ‘werelden van smachtend vragen’ op te roepen. ‘Als had hij die speelde van het hele leven met alle orde en wet en regel afstand gedaan.’ ‘Haar’ verheven en edele voornemens die ze wilde verwezenlijken werden door het luisteren naar dit ontregelende spel verstoord. ‘Het leven wierp zijn dagelijkse gedaante af en toonde zich in een trillende, sombere geheimvolle gloed.’ ‘Vertwijfeling greep haar beet.’

Wanneer de verbondenheid met een muziekinstrument gaat lijken op een ‘liefdessituatie’ kan dit leiden tot idealisering. De band is soms zo intens dat de musicicus, of instrumentbouwer die de mooiste tonen uit zijn instrument haalt zich niet voor kan stellen dat het een wezenloos ding zou zijn. Zo'n gedrevene zal er een ziel in vermoeden of er zelf één in creëren. De bezieling van een instrument kan ook bij de luisteraar worden ingegeven, wanneer de beleving van de muziek die uit dit magische apparaat tevoorschijn getoverd wordt dermate heftig is, dat de bespeler daar nauwelijks nog bij nodig lijkt; hij is er alleen om het instrument de kans te geven

zijn kunsten te vertonen. De schrijver zal aan een dergelijk bezield instrument wellicht animistische kwaliteiten toedichten.

Met de zin: ‘Een muziekinstrument heeft een ziel,’ opent Helga Ruebsamen haar verhaal ‘Pianoles’ en vervolgt: ‘Als klein kind wist ik dit al. voordat ik kon lezen en schrijven.’ Ze had een ‘kortstondige, opwindende kennismaking met een viool achter de rug’ toen er een piano in haar ouderlijk huis werd binnengeleid. Met afschuw en in verwondering bekijkt ze het ‘onbeweeglijke en onbewogen gevaarte’. Aanvankelijk leek het haar voor hem het beste als de piano door haar bespeeld werd. ‘Men moest zo'n wezen met zo'n star gebit en ontoegankelijk uiterlijk toch tot leven proberen te wekken.’ Maar omdat ze het niet ‘in haar hoofd haalde hem te liefkozen, te aaien of rechtvaardig te bestraffen, bleef de piano zich gedragen als een koppig meubelstuk en gaf geen stukje van zijn ziel prijs.’ Ze deelt haar ouders mee voortaan op een viool verder te musiceren, die ‘oogde lieflijker, handzamer, poeziger dan die zwarte hengst en de viool bezat een zo klagelijk geluid dat een mens wel een schurk moest zijn om zich daar alléén maar met goede wil en zonder

hart aan te vergrijpen'. Haar ouders reageren zonder een spoor van begrip:

> IJ? Een viool? Iemand die een piano al zo maltraiteert? Dat, met al die tanden en dat uitdrukkingloze, koele gelaat, zou ik hebben gekweld? Mijn hemel, wat was dan de violen een onnoemelijk leed bespaard gebleven! De zachte bruine lijfjes zouden zijn vermorzeld, de tere, van nature al zo melancholieke zieltjes tot stervens toe verw ond.

Het onzegbare

Opvallend is dat juist schrijvers die met woorden kunnen componeren en muzikale aspecten in hun taal integreren, (zoals Cendrars) vaak zo vol ontzag zijn voor het sublieme in de muziek, het onzegbare. Door musici met hun begeesterde instrumenten in hun verhalen te laten optreden, halen ze die magische wereld binnen in hun geschiften, betrekken de emotionele kracht van muziek in hun verbeelding. Muziek gaat klinken wanneer er op een plastische manier over gesproken wordt. Stemmen gaan zingen, men leeft met ze mee zoals bij Nolthenius. De klank, het vermogen van een muziekinstrument wordt uitgespeeld en gematerialiseerd.

Wanneer men in een vertelling verstikt is van jaloezie, of wanhopig van verlangen, wat is er dan mooier dan de liefde te projecteren in de muziek, in een bespeelbaar instrument van de liefde, van goddelijke klanken, of schrijnende dissonanten. Was ik maar een instrument in haar handen, ik zou zingen van haar schoonheid, of haar gedreven door haat beschimpen. In de roman *Kreutzersonate* van Tolstoi wordt de man getroffen door jaloezie wanneer hij zijn echtgenote ziet pianospelen. Haar overgave aan het instrument, het enthousiasme waarmee zij zich wijdt aan de vervolmaking van haar spel, geeft hem een gevoel van verwaarlozing. Wanneer na het aantreden van een violist haar pianospel zich uitbreidt naar de erotiek van het samenspel, wordt hij werkelijk verteerd door jaloezie. Op een muziekavond spelen zij Beethovens Kreutzersonate. Alleen al de manier waarop zijn echtgenote aan de vleugel plaatsneemt en de violist een blik van verstandhouding toewerpt steekt hem. 'Wat een verschrikkelijk ding is de muziek!' verzucht hij. 'Het heet, dat de muziek zielsverheffend werkt. Onzin, leugen! Ze heeft een vernietigende werking. Ze wind de ziel op. De muziek dwingt me, mijzelf, mijn ware gesteldheid te vergeten, ze doet me in een vreemde zielstoestand terechtkomen.' Sindsdien neemt zijn leven de vorm aan van een opera. Pijnlijke fantasieën drijven hem onder voortdurende begeleiding van muziek tot waanzin, doen hem naar de dolk grijpen en maken van hem een moordenaar.

De ware bezieling en de magische krachten van een muziekinstrument worden op een romantisch bevlogen manier onder woorden gebracht in één van de drie *Vertellingen* van E.T.A. Hoffmann: 'Rat Krespel'. Deze 'Geschiedenis van de viool uit Crémona', heeft ook in de opera die de componist Offenbach ervan gemaakt heeft, de soevereiniteit van muziek tot thema. De 'adviseur' Krespel, gepassioneerd vioolbouwer, hoopt door beroemde violen van de oude meesters uit elkaar te halen en te ontleden, hun geheimen te ontraadselen en tot de ziel van de viool door te

dringen. Zijn leven neemt een dramatische wending wanneer zijn geliefde dochter Antonie, een mooie jonge vrouw met een ‘goddelijke stem’, een dodelijke ziekte blijkt te hebben die haar stem aantast. De vader ziet zich gedwongen haar het zingen verder te ontzeggen en ze moet breken met haar verloofde die haar begeleidde aan de piano. Niemand zal haar ‘sublieme stem’ ooit nog te horen krijgen, want het zingen zou haar de dood in jagen. Geteisterd door melancholie, ontwikkelt hij duivelse trekken en sluit haar op in huis, in zijn laboratorium waar zo'n dertig fameuze violen aan de muur hangen. Zij zal zich voortaan volledig aan haar vader wijden en hem assisteren bij zijn operaties. Zowel op zijn eigen gebouwde exemplaren als op de oude violen, speelt hij altijd slechts één keer; zo geeft hij ze een stem in een korststondig leven. ‘Soms praat een viool tegen me, als in een wonder. Het lijkt wel alsof ik de magnetiseur ben, die aan de dromer zijn geheime gedachten in woorden kan ontlokken, zijn ziel bloot kan leggen.’

Direct daarna voert hij de sectie uit, onderzoekt van nabij de structuur en als hij daar niet aantreft wat hij zich ervan had voorgesteld, smijt hij hem in een afvalbak vol brokstukken van andere onttakelde violen. Wanneer hij op een avond een hele bijzondere viool uit Cremona bespeelt en hem laat ‘vibreren onder zijn

strijkstok,’ roept Antonie op hoge toon: ‘Ach, dat ben ik, dat is mijn stem, ik zing weer!’. ‘De wonderbaarlijk zachte zilverglans van de klanken leken werkelijk uit een menselijke borst op te rijzen.’ Op het moment dat haar vader hem wil opensnijden, vraagt zij gratie voor dit instrument. ‘Laat mij zingen’, ‘Krespel is diep ontroerd en legt al zijn energie en kunde in zijn spel en geeft het een intense expressiviteit.’ In een visioen ziet hij haar optreden, hoort haar zingen, maar als hij zijn ogen weer opent en wakker wordt, ligt ze glimlachend op de bank. Maar ze is dood.

‘Toen zij stierf’, vertelt Krespel met gedempte, plechtige stem, ‘brak de ziel van de viool met een dreunend kraken en viel met een dof gegrom uiteen, de resonantiebodem splijtte’. ‘Dit trouwe instrument kon alleen in vereniging met haar, ïn haar leven. Nu ligt hij dicht tegen haar aan in haar kist. Hij is samen met haar begraven.’

Johanneke van Slooten (1948) studeerde filosofie. Ze publiceerde essays over moderne literatuur en muziek (o.a. Schömberg, Faulkner, Beckett, Lucebert, Calvino en Berio)

Ingrid Hoogervorst
Een onhandig verlangen
In gesprek met Dirk van Weelden

Dirk van Weelden (Alkmaar, 1957) publiceerde, naast drie boeken met Martin Bril, de romans *Tegenwoordigheid van geest* (1989), *Mobilhome* (1991) en *Oase* (1994). Onlangs verscheen de roman *Orville* (1997). Dit laatste boek gaat over een groep vrienden die voor een paar weken bijeenkomen in een Frans zomerhuis. Wat een gezellig samenzijn moest worden van mensen met hechte vriendschapsbanden loopt uit op een fiasco. Met dit nieuwe boek als uitgangspunt vertelt Dirk van Weelden over zijn jeugd, de betekenis van vrienden, het buitenstaanderschap, de filosofie, zijn vaderschap en wat schrijven voor hem betekent.

‘Waar hoor ik thuis?’ vraagt de hoofdpersoon in *Mobilhome* zich af. Bij Orville gaat het om de vraag: ‘Bij wie ben ik thuis?’

Van Weelden strijkt door zijn haar heen, steekt een geurige sigaar op en denkt na. Hij sluit de ogen, opent ze, kijkt een andere kant op, gaat verzitten en zegt: “Nee, niet om ‘bij wie ben ik thuis’. Ik heb een boek willen maken over de vraag hoe het is om, zoals ik, pratend en schrijvend -communicerend, te leven. Dat is anders dan wanneer je je leven ziet als een biologische activiteit, of wanneer je een leven leidt dat leunt op lidmaatschap van clubs, partijen of een onderneming. Ik communiceer als schrijver met mijn directe wereld en met de grote wereld daarbuiten.

Dat klinkt nogal abstract. Iedereen communiceert toch met de buitenwereld? Hoe kwam je op een roman over vrienden? Orville, de hoofdpersoon, roept zijn vrienden bijeen in een buitenhuis in Frankrijk. Hij wil uitzoeken wat hen verbindt. Gaat het om gedeelde ervaringen? Van Weelden woelt door zijn haar, schuift nog verder naar de rand van zijn stoel en zegt dan laconiek:

De ervaring die ze blijken te delen is die ene week in Frankrijk. Orville denkt iets diepzinnigs te vinden, maar het betekent allemaal niet zoveel. Er is geen samenhorigheid of verbondenheid.

Betekende het schrijven van dit boek dan een onderzoek naar wat vrienden voor je betekenen?

Kijk, ik wilde het verband aanbrengen tussen de versnippering en mijn betrokkenheid met wat er om mij heen gebeurt. In al die soorten teksten die ik heb geschreven: dagboeknotities, columns, brieven, krantenartikelen, commentaren op boeken, samenvattingen, notities, noem maar op wil ik geen rangrode aanbrengen. Ze zijn allemaal van dezelfde orde. Allemaal stukjes van mijn leven. Ik kreeg het niet voor elkaar dat verband uit te spreken, te beschrijven of te definiëren, want ik ben blijkbaar zo. Mijn leven is zo. Toen bedacht ik om het in handen te geven van een romanpersonage, die een essaybundel schrijft over dit verband. Aan de hand van die figuur verzon ik een leven. Er kwamen beelden bij en hij zou over dit verband gaan schrijven. Het wonderlijke was dat ik steeds nieuwsgieriger werd naar die man. Ik wilde zoveel te weten komen, dat ik uiteindelijk geen essay-boek schreef in handen van een romanpersonage, maar een roman.

Het verband met het boek dat ik net gelezen heb, is me niet duidelijk. We praten. Vragen en antwoorden schuiven langs elkaar heen, terwijl wolkjes sigarenrook omhoog slierten. Van Weelden zit nu op het uiterste randje van de witte, met gouden krullen versierde stoel van de Gouden Kamer in uitgevershuis Mellenhoff.

Wat begon als een *close-up*, werd een *medium* en daarna een *long-shot*. Wat in beeld kwam, werd steeds wijder tot ik bij die hele vriendenclub belandde. Want de vraag was: waarom zou Orville zich uitspreken? Wat daagt hem uit om al die verbanden te leggen tussen de versplinterde dingen in zijn leven? Dat werden zijn vrienden. Snap je? Hij wil het aan zijn vrienden uitleggen, en hij hoopt dat zijn vrienden als ze op één plek zitten in Frankrijk ook het verband gaan zoeken tussen wat ze in de afgelopen jaren hebben gedaan. Dat lukt niet, want hoe aardig ze hem ook vinden en

hoe goedgezind ze hem ook zijn, zelf hebben ze die behoefte niet.

Elf volwassenen en zeven kinderen arriveren op het Franse buiten. Orville hoopt dat ze in hun gemeenschappelijke vakantie naar elkaar toe bewegen, in plaats van rond te rennen en elkaar vanuit de verte in de gaten te houden. Het tegenovergestelde gebeurt: in die ene week dat ze samen op één plek zijn, groeien ze juist van elkaar weg. Het ene conflict na het andere breekt uit en iedereen stapt voortijdig op. Hoe komt dat?

Orville maakt een grote denkfout. Het leven in de stad is hun natuurlijke habitus en het is beter de wederzijdse beïnvloeding en intensiteit van het contact in de stad op te voeren, dan op elkaars lip te gaan zitten in een quasi-landelijk leefritme. Dat is tegengesteld aan wat hen bindt. Ze zijn als groep mensen op hun best als ze elkaar ongeregeld zien, in wisselende samenstelling en via een omweg - wanneer ze elkaar toevallig ergens in de stad treffen bijvoorbeeld, of via opgestuurde bandjes of e-mailtjes. Zo vormen ze veel meer een hechte groep. In die zin is mijn boek een pleidooi voor het leven in de stad.

De schrijver woelt weer eens nerveus door zijn haar en gaat verzitten. Zijn gedachten lijken alle kanten op te springen. Hij praat snel en je moet net als in zijn boeken meeassociëren met de gedachten die hij ontwikkelt.

Orville verlangt er heftig naar dat zijn vrienden net zo fantaseren over het vormen van een soort bende, een club of een team als hij. Een gelukkig model van wat een gemeenschap kan zijn. Hij veronderstelt dat ze meer een netwerk zijn dan een dorp. Er gebeuren allerlei dingen - de onderlinge spanningen, dejaloezie, het gedoe met de kinderen die door alles heen scharrelen - die de zaak zegenend in de war sturen. Alles loopt door elkaar en juist die onbeheersbaarheid van de omgeving brengt een verrassende wending. Je kunt het nooit allemaal over één ding eens worden en je hoeft ook niet alles van elkaar te weten. Orville beseft eigenlijk niet wat hij nou zoekt - daar komt hij in het tweede deel achter. Ik wil in dit boek de betrekkelijkheid van dat zoeken naar een verband laten zien. Het is een waardig en belachelijk verlangen.

Dat geldt eigenlijk voor elk nobel, eervol streven. Vlak daarvoor of daarna zit het gevoel van de volstrekte futiliteit. Orville lijdt een nederlaag, krijgt een knal voor z'n kop en begint zich te schamen voor zijn streven. Zijn vriend, de uitgever en bladenmaker Marcus, laat foto's zien die hij gemaakt heeft. Hij hanteert de zwarte, romantische gedachte dat iedereen langs elkaar heen leeft en opgesloten zit in zijn eigen geworstel met persoonlijkheid of verleden. De eigen sores ontneemtje het zicht op andere mensen. De ander ziet alleen wat bekend is of wat hij gewend is. Marcus wijst Orville erop dat we geen zicht hebben op de nieuwe kanten die iemand opgaat, omdat we te veel kijken vanuit een routine, vanuit de gewoonte. Dat is geen lamzakkerigheid, maar een kwestie van hard vechten om de eigen schuldgevoelens en onzekerheid de baas te kunnen. Marcus laat alleen beelden zien over eenzaamheid, en mislukt verlangen naar contact. Het is een relativering van dat vreemde enthousiasme van Orville aan het begin van het boek. Ik sta tussen hen beide in. Ik ben het zowel met Orville als met Marcus eens.

In het tweede deel slaat Orville om als een blad aan een boom: al die dingen die de boel in de war stuurden, de storingen die hem afbrengen van alles waarnaar hij

verlangt, begrijpt hij nu als zijn triomf. Dat is het leven - snapt hij dan: waardig, transparant en belachelijk schuiven in elkaar over.

Wat Orville voor ogen heeft in het begin van het boek is een soort ideale wereld. Daarom vergelijkt hij het met de manier waarop Herodotus zijn verhalen schreef. Al die manieren van leven van de mensen die Herodotus in zijn *Historiën* beschrijft, bestaan naast elkaar, zonder dat het ene verhaal het andere onderwerpt. Ze zijn gelijkwaardig, de ene manier wordt niet superieur geacht aan de andere. Alles is betwistbaar, iedereen komt op voor zijn eigen vrijheid en identiteit en er is niks honderd procent zuiver. De Grieken leven zus, de Egyptenaren doen het zo en Herodotus presenteert dat als een melange van verhalen.

Er is niet altijd een logica te ontdekken in de filosofische gedachten van Van Weelden. Vooral aan het begin van ons gesprek onderbreek ik hem regelmatig om te vragen wat het verband is tussen zijn antwoord en mijn vraag. Hij schrikt er steeds even van, strijkt met zijn handen door het haar en begint opnieuw over het universum, de directe wereld en de dingen om hem heen waar hij zich als schrij-

ver bij betrokken voelt. Maar wat heeft dat alles met hemzelf als persoon en schrijver te maken?

Ik heb vijftien jaar lang verhalen en gedachten zo opgeschreven dat anderen ze gaan lezen. Je vraagt je af wat je doet op dat kamertje, los van de wereld - en tegelijkertijd ben je met niks anders bezig dan die wereld. Je gooit understatements in de openbaarheid en dat isoleert je alleen maar van de wereld. Vanuit je computer stuur je teksten de wereld in die je dumpt op een marktplein, waar je zelf nog niet hebt rondgekeken. Het maakte me eenzaam. Als je wordt gevraagd over bepaalde zaken te schrijven, in de krant of voor een tentoonstelling, vereist dat betrokkenheid en liefde voor het onderwerp, maar je moet tegelijkertijd afstand nemen om erover te kunnen schrijven. Dat is het rare van schrijven, beide houdingen staan naast elkaar. Het maakt je tot een buitenstaanderige beschouwer.

Na het schrijven van *Oase* was ik me erg bewust van dat isolement. Ik vond het verdrietig. Ik ben altijd al een half buitenbeentje geweest, maar nu werd ik meer dan een half buitenbeentje. Dat vind ik niet prettig. Ik werd depressief. Ik leef schrijvend, ik woon in mijn boeken. Ik kan geen lid worden van een club of institutie, ik moet m'n eigen mensen zoeken. Het schrijven van dit boek heeft het makkelijker gemaakt om met mijn verlangen ergens bij te horen om te gaan. Het is namelijk een onhandig verlangen.

Waarom noem je het een onhandig verlangen? Omdat je altijd wordt teleurgesteld?

Die wanorde om je heen is de orde van de stad. Dat begint als je een groepje mensen bij elkaar zet, dan wordt het al onbeheersbaar, alleen al door de kinderen die allerlei plannetjes opzetten waar je niets van weet. Ze spelen dit spel en niet dat spel. Die *noise* is de wereld waarin je leeft. Aan de ene kant kan ik niet bij een hobbyclub, want daar word ik ongelukkig van, maar dat buitenstaanderschap maakt me ook verdrietig.

Je hoort toch bij een schrijversclub?

Ik zit niet in een schrijversclub. Ik zit niet in een redactie of bestuur, ik ga niet naar cafés waar ik andere schrijvers ontmoet. Blijkbaar stel ik me afzijdig op tegenover de literaire wereld. Mijn vrienden doen van alles, sommigen zijn beeldend kunstenaar, anderen toevallig schrijver. De literaire generatie vóór mij behoorde wel tot een soort revolutionaire groep, en dat gaf een vormend gevoel en bepaald soort zekerheid. Sommige schrijvers, zoals Hans Plomp, hebben zich daar uit zwakheid zo aan vastgeklampt, dat ze de draad zijn kwijtgeraakt, gedesillusioneerd raakten en geen pen meer op papier krijgen. Zeg maar de karikatuur van de 'oudere jongere', de mensen van Ruigoord. Ik heb bewondering voor Simon Vinkenoog, die om de paar jaar een nieuwe club verzint en zich daar weer vol enthousiasme bij aansluit. Een soort eeuwigdurende undergroundgedachte, dat vind ik geweldig. Ook al is het marginaal wat hij doet, toch is het goed, het weerhoudt je ervan te versippen.

Mijn generatie heeft zich bewust overal buitengesteld. We hadden de krakersbeweging, maar we wilden vooral alles op eigen houtje en eigen gezag ontdekken. Of het nu publiceren, verbouwen, kunst maken of een bioscoop opzetten was, we wilden alles zelf doen en liever twintig fouten maken dan geen fouten mogen maken, omdat de ander zegt: 'Dat heb ik al gedaan en zo moet het.'

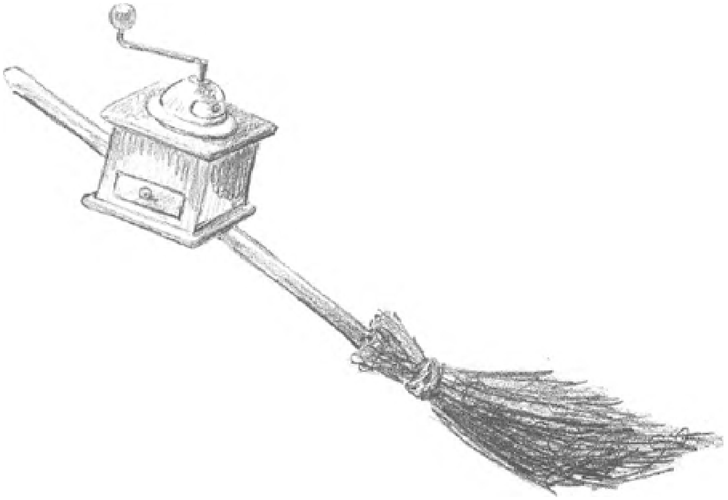
Van Weelden ontdooit. Hij begint me aan te kijken als hij praat. Met een randje bil op het uiterste puntje van de stoel en de rest van het lichaamsdeel op de stoel daarnaast, ver van mij af begint hij iets te vertellen over zichzelf

Orville vind ik een typische roman van een veertiger. Ik voelde me toen ik twintig was eenzamer dan nu. Veel meer verloren en op een eilandje. Ik kon me in die tijd niet echt verliezen in het schrijven. Ik had geen boeken waarin ik kon wonen. Nu ben ik ‘in between books’. Als ik niet schrijf, word ik moedeloos, licht geraakt en steekt het chagrijn de kop op. Een deel van me is dan dakloos. Er moet altijd een project zijn waarin ik kan wonen. Ik ben een jaar lang in het hoofd van die romanpersonages en weet het ene hoofdstuk nog niet wat er in het volgende hoofdstuk gebeurt. Ik leef al schrijvend in die wereld. Na *Oase* wachtte ik op iets dat me inzicht gaf, me verrukte, meesleepte. Ik zocht naar iets wat me onderdeel maakte, maar alles wat er kwam, was ontleend aan een vorige versie. Ik zag er geen gat meer in. Het lukte me ook niet dat zoeken in een essayistische vorm aan een romanpersonage mee te geven.

In Van Weeldens postmoderne romans moet de lezer geen doorzichtige, begrijpelijke wereld verwachten. Schrijven is voor hem meer een kwestie van mixen dan van construeren. Zijn verhalen zijn samengesteld uit veelsoortige teksten. Het leven en het bewustzijn bevatten immers ook geen logische lijn.

Orville *is verhalender dan je vorige boeken, waarin de verhaallijn vaak werd onderbroken door stukken van essayistische, beschouwender aard.*

Ik schrijf de boeken die ik zelf wil lezen en de laatste jaren ben ik wat meer verhalende boeken gaan lezen. Nog niet veel, maar meer dan vroeger. Voor mij zijn beschouwingen of commentaren ook verhalen. Ik lees dat als fictie. Ik ervaar het lezen van essays alsof iemand mij vertelt hoe hij in het leven staat, wat hem heeft geraakt in een boek of schilderij, wat hij onderweg heeft gezien. Ik snap niet waarom critici altijd zeuren dat mijn boeken zo filosofisch en beschouwend zijn. Ik heb niets met filosofie. Toen ik mijn doctoraalbul filosofie had, ben ik er ook meteen mee opgehouden.



Het gekke is dat eigenlijk alleen *Tegenwoordigheid van geest* een soort *Bildungsroman* is geworden, die uit essayistische stukken en allerlei verschillende teksten bestaat. De andere boeken hebben dat helemaal niet. Het zijn weliswaar geen echte levensverhalen van mensen in de vorm van realistische fictie, maar ze gaan wel over mensen, over ervaringen, over iemand die reist of naar muziek luistert. Ik doe niets anders dan al vanaf de pseudoromans in de Hellenistische tijd gedaan werd.

Natuurlijk zijn mijn romans niet te verfilmen, want er gebeurt te veel in de hoofden van mensen, en de lijntjes tussen de verschillende verhalen zijn vaak dun. Maar ik heb nooit zo maar in mijn romans een beschouwing gedumpt, het was altijd een personage die met een bepaalde bedoeling een gedachte uiteenzet aan een ander, en die ander reageert daarop. Het waren ervaringen die gedeeld werden binnen het universum van het boek. Wellicht levert *Orville* een geslaagdere mix op voor de mensen.

Orville *is een warmer boek dan je vorige romans.*

Ik hoop dat ik steeds beter word. Ik hoop die dingen

op een niet-willekeurige manier te kunnen opschrijven.

Welke dingen? Emoties?

Ik heb altijd over emoties geschreven, maar wel zo dat ze niet quasi-realistisch worden, maar voortkomen uit de noodzaken van waarom ik dat boek wil schrijven.

Je bedoelt niet in de vorm van een realistisch verteld verhaal?

Orville is een verhaal van a tot z. Domweg chronologisch. Ik bedoel psychologisch realistisch. Ik wil niet afbeelden hoe mensen denken hun leven te leven. Ik geloof er zelf niets van. Of wat ik allemaal over mezelf denk iets te maken heeft met wat zich werkelijk in mijn leven afspeelt, daarover heb ik mijn twijfels. Ik kan er niet omheen, het is het enige wat ik heb, maar ik denk vaak dat het gewoon wordt afgedwongen door reflexmatige reacties, ingesleten patronen, routinematige handelingen, omdat ik het nu eenmaal op die manier geleerd heb, maar eigenlijk ben ik met heel anders bezig. Snap je?

Zit er niet een symboliek in het samenvallen van de verschijningvan dit boek en de geboorte van je tweede kind? Kinderen spelen een grote rol in het verhaal. Maar zonder de zuiverheid, de onschuld of oprechtheid van kinderen te mystificeren. Integendeel. Ze hebben natuurlijk hun eigen manier van waarnemen, maar ik heb er moeite voor gedaan hun manier van kijken nuchter te beschrijven, gewoon als zijnde een eigen wereld. Als een soort aparte indianenstam, die er ook bij hoort. Niet beter dan de volwassenen.

Juist de kinderen, met name het jongetje Sidney zorgen voor de grote verbroedering.

Sidney brengt de opluchting, de bevrijding, waardoor alles wat er gebeurt op een nieuwe manier wordt gezien. Hij kan alleen de poort tot die bevrijding zijn door zich af te wenden, niemand aan te kijken, niet mee te doen, nukkig te zijn. Hij is een ongezellige figuur en dat maakt juist dat hij zich kan openstellen voor al die *noise* om hem heen.

In die zin is hij net zo'n buitenstaander als Orville. Een spiegeljiguur?

Ja, hij is het bewijs dat het verlangen naar verbondenheid niet per definitie goed is. De neiging je af te zonderen en open te stellen voor wat zich buiten de groep bevindt, maakt je creatief en zorgt dat je iets te geven hebt aan de anderen.

Ben jij dat kind?

Nee, ik was een heel ander kind.

Wat je net formuleerde is volgens mij de essentie van je boek. In die zin is het toch de grote rechtvaardiging voor je eigen buitenstaanderschap?

Een bevrijdende lach weerklinkt:

Eén grote rechtvaardiging om in m'n eentje te blijven werken en me lekker niet eenzaam te voelen!

Het is dus toch een roman van een veertiger?

Ik ben aangeland bij de dingen waarover ik het wil hebben, maar ik moest er eerst een vorm voor vinden. Ik wilde... ik vond... ik probeerde.... *Tegenwoordigheid van geest* gaat over tijd. Over wat het betekent bewust te leven, alert te zijn en in staat bliksemsnel te schakelen tussen alle mogelijkheden die de werkelijkheid biedt. Over dat je niet stagneert, maar doorbeweegt, en zo het nut van het leven bepaalt, in termen van geluk en het gelukkig deel uitmaken van de mensheid. Over nadenken en welke schoonheid het verzinnen en aan elkaar koppelen van ideeën oplevert. Over hoe het bewust nadenken je actuele beleving ver rij kt. Mijn tweede roman *Mobilhome* gaat over plaats. Over hoe je je tot plaats verhoudt. Aan de ene kant heb je wortels, je plaats van afkomst en tegelijkertijd ben je op zoek naar nieuwe plekken. Of: hoe je altijd de plek waar je 'thuis' bent met je meezeult, waar je ook bent. Je kunt natuurlijk in dat dorp blijven hangen, maar dan sta je stil. Word je een totempaal. Over je minnaar als plek waar je wilt zijn. Je moet weg uit dat durp, je maakt je los van oude banden, maar wilt je ook binden. Hoe je die twee dingen rijmt.

Oase gaat over het verschil tussen het leven dat je wil leiden en wat je verwacht van het leven en het feit dat je een menselijk lichaam bent. Dat die twee dingen niet bij elkaar passen. En dat...

Ho, ho, wacht even - 'dat je een lichaam bent'?

Oase is een zintuiglijk boek. Het gaat over luisteren en

over het ontstaan van het besef van realiteit. Yorick vertelt aan zijn nog ongeboren kind het verhaal van zijn leven, zijn kleutertijd tot aan de zwangerschap, daarna hetverhaal van de moeder vanaf haar jeugd tot aan de zwangerschap, en dan het verhaal van de bevruchting en de zwangerschap. Hij hoopt dat die drie verschillende invalshoeken zijn toekomstige kind een goed beeld geven van hoe hij tegen het leven aankijkt. Wat het betekent dat zijn kind straks in de werkelijkheid landt en een leven krijgt. Belangrijker is dat je een lichaam bent. Je bent natuurlijk ook een persoonlijkheid, maar dat verzinnen de mensen er allemaal voor je bij. Allereerst ben je alleen nog lichaam. Tussen die twee zaken zit een ruimte, een tussenzone en daar bevindt de verteller zich. Hij wil er niet bijhoren, hij wil in de wachtkamer staan. Hij wil in het trappenhuis van de wereld wonen.

Heb je het nu over je eigen buitenstaanderschap?

Ja. Maar ik beschouw Oase ook als een generatieroman, waarin ik verwoord wat mensen van mijn leeftijd voelen. Groepen vind ik niet zo jofel. Ik weet dat het een manco is. Die sociale handicap blijft altijd een bepaalde gevoeligheid. Met meerdere mensen voel ik me snel naïef, onhandig - dan schaam ik me en word eenzaam. Ik was vroeger al een buitenbeentje, kon niet met kinderen die ik nauwelijks kende indiaantje spelen. Liever zocht ik één jongetje, of mijn broer of een vriendje, waarmee ik speelde en dan verzon ik de indianen er wel bij. Als ik dacht sociaal te zijn door allerlei leuke plannen te verzinnen, vonden ze me een haantje de voorste, te dominant.

Toen de culturele vereniging op school was opgeheven, stapte ik naar wat leerlingen toe en vroeg of ze tekeningen en schilderijen wilden ophangen. Nou, prima. Iedereen vond het leuk, alle tekeningen hingen in de gang. Ik organiseerde ook de schoolavonden. Maar ik wilde geen representant zijn van een soort culturele groep, die door de rector aangesproken kon worden. Toen we geld kregen en één van de jongens voorzitter wilde worden, zodat het beter te coördineren was, trok ik me onmiddellijk terug en begon pamfletten te verspreiden.

Waarom is die gevoeligheid niet bij een groep te kunnen behoren nog steeds aanwezig? Je wordt als schrijver toch nergens toe gedwongen?

Ik zie de betrekkelijkheid, het illusoire van individualiteit in. Ik vind mezelf niet zo aardig, ik vind dat ik mezelf tegen werk.

Ik wilde naar buiten, en dacht ‘Waar komt die angst vandaan?’

Van Weelden balanceert nu tussen de twee goudgekleurde stoelen in. Stiekem kijk ik steeds even of hij er niet tussen valt.

En waarvoor was je bang?

Het heeft te maken met je opvoeding. Ik heb mijn eigen vanzelfsprekendheden altijd gewantrouwd. Ik probeer ze in beeld te krijgen en te saboteren, omdat ik weet dat allerlei stukken van mezelf geen kans hebben gekregen. De vorming van iedere persoonlijkheid is tot op grote hoogte repressief, is een oplossing voor maar een heel klein deel van de wereld, de eisen, verwachtingen waar je toevallig opgroeit. Je moet tegen alles wat je geleerd hebt en waaraan je gewend bent ingaan, want het begint pas daarbuiten. Toen ik het huis uitging op mijn twintigste ben ik mezelf gaan opvoeden. Leren met groepen om te gaan - de straat op - want ik vond mezelf veel te beschermd opgevoed.

Ik groeide op in een buitenwijk van Alkmaar, waar iedereen hetzelfde leven leefde. Achter keek je uit op de weilanden, en voor was een tuintje. Ik zat met dezelfde buurtkinderen op school. Ik wilde de straat op. Ik vond dat ik achterliep. Ik was me altijd scherp bewust van mijn sociale handicap en besefte dat ik een manier moest vinden om daar niet het slachtoffer van te worden.

Toen ik filosofie ging studeren in Groningen had ik schoon genoeg van boeken, ik wilde niet meer studeren, dat kende ik wel van de middelbare school, 's Morgens volgde ik colleges, maakte aantekeningen in een opschrijfboekje dat in de binnenzak van mijn jas paste en vervolgens ging ik op straat lopen. Ik zat in een bandje, at in de mensa, hing rond in een jongerencentrum waar ik, om maar wat te noemen, de Talking Heads zag in het voorprogramma van de Ramones, bemoeide me met de krakers. Dat soort dingen. Soms zaten er alleen maar junkies en als de dope was onderschept, hingen die laveloos in een hoek, zodat

de welzijnswerkers eraan te pas moesten komen. Hele typische mensen waren dat, ook interessant net als de geluidsmensen, die de boel runden en de bandjes binnenhaalden. Maar het eindigde er mee dat ik 's nachts rondliep en Sietse tegenkwam, die een telefooncel stond te kraken en riep: 'Hé, help effe een handje, ik wil kwartjes.' 'Ja maar niet te lang hoor, want straks worden we opgepakt.'

En nu ben je veertig en hebt je er een boek overgeschreven. Ik heb bewust nooit bij een groep willen horen, maar wist niet hoe ik daarmee om moest gaan. Met vrouwen had ik ook geen ervaring, ik kon niet voor mezelf zorgen. Ik vond mezelf te piekerig en speelde daarom een paar uur per dag aan een flipperkast om mijn reflexen te oefenen. Ik was bezig met een soort herprogrammering van de bovenkamer en elke dag vatte ik op als een nieuwe les. Om tien uur 's avonds kwam ik thuis en las iets van het lijstje met 'Meesterwerken van de Mensheid', die ik van mezelf moest lezen en dan schreef ik in mijn dagboek over de mate waarin ik geslaagd was iets uit de lessen van die dag op te steken. Daar naast schreef ik natuurlijk over het bekende adolescentenleed, verliefdheden enzovoort.

Kijk, bij die studie filosofie was ik ook weer een buitenstaander, want niemand begreep wat ik eigenlijk deed. Ik vertelde niet welke boeken ik las, want dan moest ik daar volgens hun spelregels over discussiëren en daar had ik helemaal geen zin in. Ik las filosofische werken als literatuur en op het moment dat ik klaar was met studeren heb ik het Verzameld Werk van alle filosofen gekocht die niet academisch werkten. Benjamin, Ronald Barthes. Filosofische werken die te rauw, te literair, te marginaal, te onacademisch waren om te worden onderwezen.

Je eist wel veel van jezelf.

Je moet je nooit neerleggen bij hoe je bent. De lol begint pas als je een beetje schijt hebt aan hoe je bent. Ik moet leren dingen te doen, waar ik uit mezelf niet opkom of die ik eigenlijk niet wil. Daar word ik een beter en aardiger mens van. Ik begon tabak van mezelf te krijgen, ik had dat in jezelf opgesloten zitten, dat gezoek naar die middelpuntvliedende kracht wel gezien. Ik heb er meer last dan plezier van, evenals de mensen om mij heen. Ik ben door het hebben van kinderen bijvoorbeeld ontzettend opgeknapt. Door die enorme *flow* van banale, rare dingen waaraan je moet denken, wil je niet alles in de war sturen, kweek je chaos bestendigheid. Ik vind het fijn dat ik daar aan gewend ben. Ik ben aardiger voor mezelf geworden en voor de mensen om mij heen.

In je laatste boek verwoordt Marcus het standpunt van degene die niet wil of kan veranderen.

Marcus legt zich neer bij het ongeluk, dat hij iets wil wat hij niet kan zijn. Datis *bullshit*, daar moet je je nooit bij neerleggen. Je moet je verlangen volgen, want je ziet toch dat het niet klopt. Hij herkent zijn ongeluk, maar vindt dat het geen zin heeft, omdat hij zo en zo in elkaar zit. Dat is flauwekul; iedereen die zegt dat je mensen niet kunt veranderen 'want ze zijn gewoon zo' moet je wantrouwen. Het plezier van nadenken begint met ongeloof, met wantrouwen tegenover alles wat filosofie en psychologie heet. Ik word kriegel van New Agers die praten over zingeving. Als je ze door laat lullen klopt alles en heeft alles zin, zelfs de meest erge ziekten en de grootste ellende. Ze hebben gewoon voor zichzelf een fantasie bedacht

waarin alles een plekje heeft, maar als er één ding is waaraan je ziet dat het aan alle kanten stinkt en ze zichzelf op een vreselijke manier voor de gek houden, is het wel dat alles klopt. Dat hun verhaal rond is, stinkt. Het agressiefst word ik van antroposofen, omdat die aan álles, zelfs kleuren, een betekenis geven, terwijl het leuke van het leven juist is dat we niets weten of kennen. Er valt geen zin in het leven te ontdekken, alleen te verzinnen.

Volgens mij kun je alleen gelukkig worden door steeds te veranderen, niet door iets te zijn. Het gaat er niet om gelijk te hebben, maar te bewegen. Niets is in evenwicht, de natuur niet, de zon niet en de mens is een woekerende plant. Niets is leuker dan onder je eigen handen je persoonlijkheid te zien veranderen. Natuurlijk verhard je als je ouder wordt, je wordt botter, simpeler, maar bij oude mensen zie je ook vaak dat ze ineens een instroom krijgen van iets nieuws. Ze gaan schilderen of andere talenten ontplooien. En misschien was dat altijd wel aanwezig, maar nu laten ze die instroom toe. Dat stemt me hoopvol voor de toekomst.

Voor jou stond alles de laatste twintig jaar dus in het teken van de socialisering?

Socialisering met vasthouden aan mijn buitenstaanderschap. Dat blijft, maar ik moet er een swingende, feestelijke, gelukkige levenswijze van maken, anders wordt het een leeg vat.

Die manier van leven wordt in *Orville* gerechtvaardigd.

Zoals Sidney door zijn buitenstaander schap iets creatiefs, die rare schat die gevonden wordt, in de groep brengt wat iedereen verbindt?

Precies. Mijn functie is het buitenstaanderschap creatief te maken, waardoor ik contact kan leggen, iets nieuws kan ontdekken en mensen om mij heen iets te geven heb. Mijn boek is een pleidooi voor die open, feestelijke levenswijze en een acceptatie van mezelf.

Dan moet je nu een tevreden mens zijn.

Ik ben wel blij met dit boek, ja.

De casetterecorder slaat af. Het bandje is vol. Dan zegt Van Weelden, terwijl hij me voor de eerste keer echt aankijkt terwijl hij praat:

We zijn rond, mooi. Ik heb een vreselijke hekel aan interviews, omdat iemand dan met zo'n microfoon voor je neus zit en begrijpend knikt, terwijl ik voel dat hij van mijn theoretisch geklets en gefilosofeer geen barst snapt. Dan schaam ik me, en hoor ik mezelf praten en doorpraten. Ikben te weinig aangepast, kan alleen praten zoals ik met mijn vrienden praat. Maar ja, die zeggen op een gegeven moment: ‘Van Weelden hou nou eens op met je gelul.’

Ingrid Hoogervorst (1952) studeerde Nederlands in Amsterdam. Van 1991 tot 1993 was zij literatuurrecensente van De Limburger. Tegenwoordig is zij als literatuurrecensente werkzaam bij De Telegraaf.

August Hans den Boef
Het mysterieuze Londen van Peter Ackroyd

In 1983 stuitte ik in de boekhandel op *The Great Fire of London* van Peter Ackroyd. Het leek mij een interessant boekje, al was het alleen maar omdat ik wilde weten wat er door de brand van 1666 veranderde in de historische structuur van de stad en wat er aan architectonisch schoon vernietigd was. Het betrof hier echter niet een historisch werk, maar een roman en een intrigerende bovendien. Ergens in het Londen van de jaren tachtig wordt Charles Dickens' roman *Little Dorrit* verfilmd, maar het gaat slechts om het eerste deel van het boek, tot en met het moment dat Dickens' heldinnetje, opgegroeid in de gevangenis waar haar vader is opgesloten, en haar familie vernemen dat ze recht hebben op een grote erfenis. Je kan het de regisseur niet kwalijk nemen, want het tweede deel is nogal slaapverwekkend: de nu welvarende familie maakt een soort *grand tour* door Europa.

Bij dit filmproject zijn de personages in Ackroyds roman direct of indirect betrokken. Zo zijn er een homoseksuele romanschrijver en Dickenskenner, die het scenario voor de film schrijft, en een gestoorde jonge vrouw die het leven van Little Dorrit droomt, zonder dat zij het boekvan Dickens kent. Zij is een van de mensen die de filmset in de brand steken, de Grote Brand uit de titel. Dat kon die uit 1666 ook niet zijn, want Dickens' Dorrit is een personage dat in de negentiende eeuw leeft. Vooral vanuit de Dickenskenner laat Ackroyd zien hoe in het hedendaagse Londen nog de sporen zijn te vinden van vroegere incarnaties van de stad.

Ik had het prettige gevoel weer een auteur te hebben ontdekt die de moeite waard was om te volgen en toen een jaar later *The Last Testament of Oscar Wilde* verscheen, schafte ik het direct aan. Het gaat om een gefingeerd dagboek dat Wilde als balling in Parijs de laatste maanden van zijn leven zou hebben bijgehouden. Het is vooral een terugblik op Wildes leven en misschien viel het daarom wat tegen. Ik miste de manier waarop het oude Londen werd opgeroepen; bovendien is Wilde zo'n bekend personage dat je niet snel het idee krijgt nog iets werkelijk nieuws over hem te lezen. Wel maakt Ackroyd indruk door de bijzonder geloofwaardige stijl met weinig obligate *Oscar-witticisms*; het geheel doet eerder denken aan *De Profundis*, de boeklange brief die Wilde vanuit de gevangenis aan Alfred Douglas schreef.

Londen als personage

Nicholas Hawksmoor, Christ Church, Spitalfields, Londen

Werkelijk schitterend vond ik *Hawksmoor*, Ackroyds derde roman, die in 1985 verscheen. En dat is niet

alleen omdat ik een bewonderaar ben van de achttiende-eeuwse architect Nicholas Hawksmoor. Men denke aan de merkwaardige Christ Church vlak bij het Londense Liverpool Street Station: op het eerste gezicht een bouwkundig monstrum met een veel te groot portaal en een overdreven grote spits met vrijwel niets daartussen, maar je voelt dat het geheel een gecompliceerde en verborgen harmonie ademt. De kerk is dan ook een geliefd object van schilders, tot in onze tijd: Leon Kossoff heeft er een hele serie aan gewijd, waarvan enige exemplaren ook recent in het Stedelijk Museum in Amsterdam te zien waren.

Ackroyd verbeeldt in zijn roman dat Hawksmoor (die in het boek Dyer heet) een duistere figuur was die zijn eigenzinnige en geniale ontwerpen putte uit occulte bronnen en daarbij mensenoffers niet schuwde. En opeens begreep ik dat wat mij in Hawskmoors gebouwen intrigeert, ook bepaald wordt door een zekere geheimzinigheid en ontoegankelijkheid die ze uitstralen. Ackroyds stijl is ronduit meesterlijk, niet alleen in de aantekeningen van Hawksmoor-Dyer zelf, maar ook in de gesprekken. Zo is er een discussie over de ideale kunst tussen hem en zijn modieuze college Sir John Vanbrugh in de vorm van een toneeldialoog. Vanbrugh, die met Hawksmoor het beroemde Blenheim Palace zou bouwen, is namelijk ook een bekend toneelschijver.

Ackroyds *Hawksmoor* is vooral beroemd geworden om de tweede laag - een detectiveverhaal dat in het hedendaagse Londen speelt. Een inspecteur die Nicholas Hawksmoor heet, moet een serie geheimzinnige moorden oplossen. Daar slaagt hij niet in; hij dreigt zijn identiteit te verliezen en lijkt op een gegeven moment zelfs samen te vallen met de achttiende-eeuwse architect.

Door de manier waarop het Londen uit het begin van de achttiende eeuw verweven is met de metropool uit onze tijd - veel sterker dan in *The Great Fire of London* - is *Hawksmoor* een verplicht nummer geworden in wetenschappelijke beschouwingen over de postmoderne roman of de ‘anti-detective’. Die laatste benadering doet Ackroyd tekort. In zijn beste werk gaat het hem niet zozeer om een spannend verhaal en een proeve van stijlkunst, maar vooral om zijn visie op kunst en literatuur en om zijn fascinatie voor het personage Londen in zijn diverse gedaanten. Het niveau dat hij dan bereikt, raakt bijna dat van zijn grote Amerikaanse collega's als de T. Coraghessan Boyle van *Water Music* en de Thomas Pynchon van *Mason & Dixon*.

Fenomeen

De detectiveroman *Chatterton* die twee jaar later verscheen, stelde mij een beetje teleur, vooral omdat het romanprocédé wel heel sterk lijkt op dat van *The Great Fire of London*. Een groep mensen in het hedendaagse Londen raakt geobsedeerd door het fenomeen Thomas Chatterton. Dat was een jonge dichter uit de achttiende eeuw die deed voorkomen dat hij authentieke oudengelse poëzie had ontdekt, maar die zelf vervaardigd bleek te hebben. In 1770 maakte hij, zeventien jaar oud, een eind aan zijn leven door arsenicum in te nemen. Het beeld dat onze cultuur van Chatterton heeft, is bepaald door een schilderij dat decennia later dit tafereel als onderwerp had. Henry Wallis schilderde het in 1856 en hij gebruikte de jonge dichter George Meredith als model.

Ackroyd brengt in zijn roman ook deze historische figuur tot leven. We maken kennis met Wallis en Meredith en natuurlijk met Chatterton zelf, in de tegenwoordige tijd. Dit wisselt hij af met het verhaal in het hedendaagse Londen. Daar wordt een onbekend schilderij ontdekt dat Chatterton als man van middelbare leeftijd lijkt af te beelden. Is de fraudeur dan niet als jonge man gestorven? Een van de personages is daarvan overtuigd; hij gelooft dat Chatteron zijn zelfmoord heeft geënsceneerd en is doorgegaan met schrijven en daarmee de hele latere achttiende- en negentiende-eeuwse poëzie heeft benvloed. Deze hypothese ontkracht Ackroyd zelf door Chatterton aan het slot gewoon als zeventienjarige te laten sterven in een zolderkamertje in Londen.

Maar net als Oscar Wilde was Thomas Chatterton al vaker object van veel beschouwingen en fictie. Er is een prachtig verhaal van Frans Kellendonk, 'Dood en leven van Thomas Chatterton', waarin hij het raadsel op een indirecte manier bekijkt, vanuit de oude schrijver Hugh Walpole. Die omweg maakt het verhaal weer interessant. Ackroyds omweg is te veel een herhalingsoefening van zijn debuut.

Ook de volgende roman, *First Light* (1989), boeide mij

niet bijzonder, mischien omdat Ackroyd het boek louter in het hedendaagse Engeland heeft gesitueerd en er geen verwevenheid met het duistere, bruisende Londen uit vervlogen tijden ontstond.

Spel der herkenning

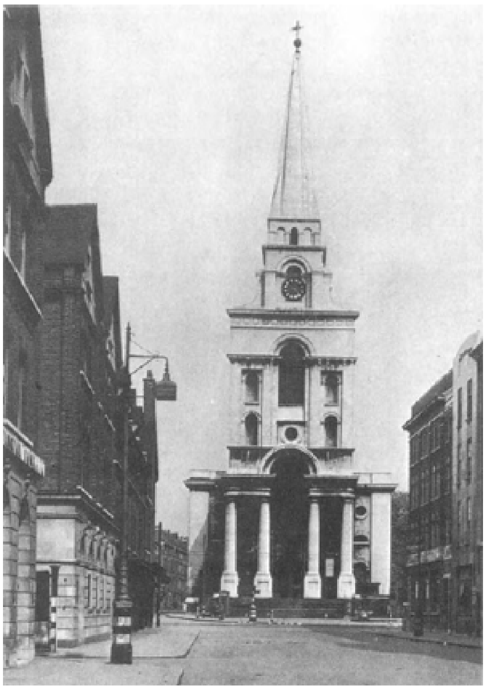
English Music (1992) begon aanvankelijk sterk. De verteller is een jongen wiens vader het beroep van genezer uitoefent in een zaal die ‘The Chemical Theatre’ heet. Gaandeweg blijkt het boek te gaan over de kennismaking van de jongen met de Engelse kunst en literatuur, maar dan op een wel heel vreemde manier. Hij droomt zich letterlijk in scènes uit de verhalen die zijn vader voorleest en later uit de dingen waarmee hij zelf in aanraking komt. Zo ontmoet hij John Bunyans personage ‘Christen’ samen met Alice van Lewis Carroll om vervolgens in een cruciale scène uit Dickens' *Great Expectations*.

Telkens echter vallen de figuren net niet samen met hun literaire originelen. Zo denkt de jongen dat hij in een droom de hulp inroept van niemand minder dan Sherlock Holmes, maar het blijkt om ene Austin Smallwood te gaan, die een wel erg overdreven karikatuur van de Grote Detective neerzet. Fraaie passages zijn die waarin de verteller (in het begin van de zeventiende eeuw) les krijgt van de componist William Byrd en later van de etser Hogarth. Daar kan Ackroyd zich weer uitleven in het construeren van oudmodische dialogen. Later worden de observaties wat fragmentarischer. De jongeman ziet scènes uit teksten die wij herkennen als *Wuthering Heights* van Emily Brontë, *Tristram Shandy* van Laurence Sterne en Samuel Richardsons *Pamela*. Het gaat nog verder: hij ziet schilderijen tot leven komen en uiteindelijk gaat hij letterlijk op in het reciteren van een gedicht van William Blake.

Vooral dat spel der herkenning maakte mij wat moe. Heel knap allemaal, dat spel van droom en literatuur, maar het is zo opdringerig. Ik had eenzelfde gevoel als bij de laatste films van Peter Greenaway: wat ik vroeger zo mooi vond, wordt zover doorgevoerd dat ik er bijna een vorm van weerzin tegen ontwikkel. Zoals de Romeinen letterlijk misselijk werden van de heerlijke parfums die keizer Heliogabalus met liters over hen liet uitstorten, plastisch beschreven door Louis Couperus.

Die overdaad van herkenning verklaart ook waarom de passages over Byrd en Hogarth wel boeiend zijn: je weet vaag om wat voor figuren het gaat, maar Ackroyd brengt ze tot leven. Net als Hawksmoor en de stad waarin hij zijn gebouwen neerzette en waarin Little Dorrit rondliep op weg naar de gevangenis.

Golem



Nicholas Hawksmoor, St. Anne, Limehouse, Londen

Ackroyds volgende roman, *The House of Doctor Dee* (1993), heb ik zelfs niet aangeschaft. Het is niet loyaal, dat weet ik, maar het speelt in de zestiende eeuw en

op de een of andere manier lijkt me dat geen Ackroyd-periode.

Maar toen ik in 1994 *Dan Leno and the Limehouse Golem* in handen hield, kreeg ik opeens het gevoel dat Ackroyd weer het niveau van *Hawksmoor* had bereikt. Zeker in de sfeer: het laatnegentiende-eeuwse Londen van het varieté, het duistere Limehouse, maar vooral de associatie met Jack de Ripper, die in 1888 een serie prostituees vermoordde en gruwelijk verminkte in de Londense achterbuurt Whitechappel - een buurt die overigens naadloos overgaat in het Spitalfields van Hawksmoors beroemdste kerk, dat weer grenst aan Limehouse van de duistere havenpakhuizen, vanwaaruit Sherlock Holmes' antagonist professor Moriarty zijn criminele netwerk bestuurde.

De relatie met *Hawksmoor* is geregeld aanwezig. Het eerste slachtoffer van Ackroyds seriemoordenaar - een prostituee - wordt gevonden tegen de kleine piramide voor Hawksmoors St. Anne, een kerk die vaker in het boek wordt genoemd. De media hebben de moordenaar met gevoel voor sensatie - en tot wanhoop van inspecteur Kildare die de zaak moet oplossen -de ‘Limehouse Golem’ gedoopt, maar hij is verre van een zielloze machine. Zo vermoordt hij een familie in een woning waar een voorganger in 1812 ook al eens heeft huisgehouden, omdat hij daarover had gelezen in Thomas de Quincy's essay over de moord als kunstvorm. Dat essay laat Ackroyd vaker in deze roman opduiken, maar hij had de geschiedenis uit 1812 ook al in zijn derde boek laten lezen door inspecteur Nicholas Hawksmoor!

Misdadige troonopvolger

De Amerikaanse editie heeft een andere titel: *The Trial of Elisabeth Cree* en daarvoor valt iets te zeggen. Het is meer een Ackroyd-titel, ook los van het feit dat die rijmt op *The House of Doctor Dee*. Het grimmige tweede personage - de Golem - suggereert niet terecht dat het om een horrorverhaal zonder meer gaat en wie kent nog de negentiende-eeuwse entertainer Dan Leno? De Nederlandse vertaling volgt dan ook de Amerikaanse titel: *Het proces tegen Elisabeth Cree*.

Voor mij is deze roman een poging van Ackroyd om over het probleem Jack de Ripper te schrijven, zonder een zoveelste aflevering toe te voegen aan de lange reeks die al bestaat. Er zijn alleen al tientallen verhalen waarin pasticheurs Sherlock Holmes het raadsel van de Victoriaanse seriemoordenaar laten oplossen. Het plot van deze verhalen is vrijwel altijd hetzelfde: de kleinzoon van koningin Victoria, de uiteindelijke troonopvolger, heeft het gedaan, of iemand uit zijn naaste omgeving. Vooral recente Ripper-verhalen kiezen voor deze oplossing: het lijkt erop of het tanende imago van de Britse monarchie in onze dagen daartoe inspireert.

De hypothese van Ackroyd is: misschien is *Saucy Jacky* gedood door iemand uit zijn naaste omgeving die op de hoogte raakte van de activiteiten en hem en zichzelf de schande wilde besparen. Hij maakt dat zeer aannemelijk in een spannende setting waarin hij historische figuren een verrassende rol laat spelen.

Roman in lagen

Peter Ackroyd is natuurlijk niet louter geïnteresseerd in een fictionele oplossing van het raadsel. Hij wil, zoals altijd, een Londen oproepen uit bloemrijker tijden en tegelijk oude historische of literaire personages tot leven wekken. De tijd van handelen is 1881, jaren voor de Ripper-moorden derhalve, en dat geeft hem veel speelruimte.

Aanleiding van *Het proces tegen Elisabeth Cree* is dit gegeven: een vrouw, Elisabeth Cree genaamd, wordt opgehangen omdat zij haar echtgenoot heeft vergiftigd. De rechtszaak die tot de veroordeling leidt, wordt als een toneeldialoog in de roman weergegeven. Die dialoog wordt afgewisseld met fragmenten uit het leven van Elisabeth Cree, in de eerste persoon. Deze Elisabeth Cree heeft een kleurrijk leven gehad, zeker vanaf het moment dat ze - in een uiterst sappige stijl -vertelt hoe ze na de dood van haar godsdienstwaanzinnige moeder toevallig terechtkomt in de wereld van de *music halls* en haar carrière - minder spectaculair, maar wel succesvol - min of meer samenvalt met die van de legendarische komiek Dan Leno. Het laatnegentiende-eeuwse variété roept Ackroyd overigens zo aanstekelijk op dat je het gevoel krijgt dat je er zelf bij was.

Als Lambeth Lizzie of the Marshes trouwt met de journalist John Cree, transformeert zij tot een keurige

middle class huisvrouw. Ze eindigt haar verhaal vlak voor ze wordt opgehangen.

Op de geschiedenis van Elisabeth krijgen we bovendien de visie van de verteller, de derde laag in Ackroyds roman. Daarop kom ik later terug.

Een vierde laag in het boek bestaat uit fragmenten uit het dagboek van John Cree. Misschien is dat het meest schokkende deel van de roman. Cree is een journalist in ruste, en leeft van een erfenis. Hij tobt met een onvoltooid verleden en zijn toneelstuk *Misery Junction*. Hij brengt een fors deel van zijn leven door met wandelingen door de zelf kant van Londen en met het lezen in de beroemde *oval room* van de British Library. Hij maakt een gedegen studie van Londens armen. Althans dat vernemen we van de verteller.

Een filantroop zoals in het Londen van het fin de siècle wel meer rondliepen, denkje aanvankelijk. Zou Cree's toneelstuk ook niet gaan over de sappelende variété-artiesten die op het bewuste kruispunt wanhopig de aandacht van een impressario proberen te trekken?

In het dagboek van Cree lezen we echter dat hij een sadistische, megalomane moordenaar is, op een andere manier kieskeurig dan de Ripper: hij vermoordt mensen omdat hij ze op de een of andere manier interessant vindt, omdat ze in een huis wonen waarin vroeger een moord is gepleegd, waarover hij bij De Quincy las, bijvoorbeeld.

De verteller - ik zou op hem terugkomen - volgt nog een figuur. Het gaat om de gemankeerde academicus George Gissing, die met een alcoholische prostituee van de meest vervallen soort is getrouwd en zijn brood probeert te verdienen in de journalistiek. Hij wil een stuk schrijven over het werk van Charles Babbage, zoals we weten de vader van de computer. Om materiaal over hem te verzamelen, werkt Gissing eveneens in de British Library. Wie aan de eerbiedwaardige *oval room* denkt en aan het jaartal 1881, beseft onmiddellijk dat Marx daar in die tijd dagelijks placht te werken en inderdaad laat Ackroyd de oude revolutionair daar opdraven. De manier waarop hij dat doet, laat zien waar Ackroyds schrijftalent zit. Hij volstaat niet met een beschrijving van het uiterlijk van de bebaarde revolutionair en diens lectuur, zoals Nicholas Meyer deed in zijn Sherlock Holmes-roman *The West End Horror* (ook een indirecte verwijzing naar de Ripper, maar een minder geslaagde). Nee, Ackroyd geeft een beeld van het leven van de oude Marx, van diens terugkeer naar de literatuur als medium - hij wilde een lang gedicht schrijven dat *The Secret Sorrows of London* zou moeten heten - en zijn interesse in de joodse geleerde traditie. Leuk is dat je als lezer denkt: stel je voor dat Marx toen ook de verhandelingen van Babbage had gelezen en hij zijn revolutionaire theorie daarmee had verrijkt. Veel later onthult Ackroyd in een bijzin dat Marx in werkelijkheid aantekeningen over Babbage en zijn machine heeft gemaakt, in het laatste jaar van zijn leven.

Nu behoor ik tot de weinige ex-communisten die zijn Marx-bibliotheek niet heeft weggedaan, maar ik kan zo gauw deze informatie niet vinden. Voor mij was Marx gewoon bezig aan het tweede en derde deel van *Das Kapital* en heeft Ackroyd die andere activiteiten bedacht.

Wel weet ik dat ‘de Moor’ in zijn jonge jaren de liefdesgedichten voor zijn verloof de Jenny heeft geschreven en aan een treurspel is begonnen (*Oulanem*) en zelfs aan een humoristische roman *Scorpion und Felix*. Belangrijker in *Het proces tegen Elisabeth Cree* is dat Marx een van de beoogde slachtoffers van John Cree was, maar door een persoonsverwisseling de dans ontsprong. Niet dat het veel zou hebben uitgemaakt: hij stierf twee jaar later.

Middelbare homoseksuelen

De manier waarop Ackroyd zijn roman construeert, is fascinerend. Los van de vier lagen die elkaar afwisselen is er het hoofdmotief van het drama. Wanneer Elisabeth is getrouwd, neemt ze een werkloze ex-collega aan die letterlijk de rol van dienstbode moet spelen. Het varietéwerk van Leno en Lizzie staat of valt uiteraard met de dramatische effecten. Hun misschien belangrijkste werkis eenparodie op het Blauwbaardverhaal. Op zeker moment gaat Elisabeth zo op in haar rol van vrouwenmoordenaar dat zij de als dame verklede Leno bijna doodt.

John Cree, die hiervan getuige is geweest, noemt zowel zijn moordenaarswerk als zijn onvoltooide toneelstuk ‘mijn drama’. Dat stuk voltooit Lizzie, zodat ze het als een cadeautje voor haar man kan laten spelen; overigens tot zijn grote woede. De suggestie van

Ackroyd is dat Cree begon te moorden nadat zijn toneelstuk was vernietigd. Tenslotte wordt het stuk nogmaals bewerkt, wanneer Lizzie, verdacht van moord, in de gevangenis zit, maar nu tot een farce over de familie Cree. Marx' dochter Eleanor speelt mee en Oscar Wilde zit als criticus in de zaal.

Dat laatste kan nog net, voor de rest is de kracht van *Het proces tegen Elisabeth Cree* dat Dan Leno en George Gissing minder obligate personages zijn dan Wilde of Chatterton en we een stuk nieuwsgieriger zijn naar de belevenissen van de koning van de *music halls* en de *hack writer* dan naar het literaire defilé in *English Music*.

Dat geldt ook voor de verzonnen personages. John Cree is even raadselachtig slecht als de oude architect in *Hawksmoor*. En opmerkelijk is het privé-leven van inspecteur Kildare. Hij blijkt een rustig leven te leiden met een mannelijke partner, ongeveer zoals Holmes en Watson weleens worden voorgesteld als middelbare homoseksuelen in hun kamers op Baker Street. Omdat Ackroyds werk zo consistent is, moest ik denken aan een opmerking van een personage uit zijn romandebuut. Die vertelt dat hij op school een vriend had die homoseksueel was: ‘die is later bij de politie terechtgekomen’.

Het proces tegen Elisabeth Cree is ook een bijzonder grappig boek. Een leuke anekdote is dat de moorden de schilder James McNeil Whistier inspireerden tot een serie van zijn ‘Nocturnes’, maar dat hij bijna werd gelynched omdat het publiek hem voor de golem aanzag.

Dickens-connectie

Dat laatste heeft Ackroyd verzonnen en daardoor ga je ook twijfelen aan die late literaire aspiraties van Marx. Behalve naar Whistier wordt nog naar een andere kunstenaar verwezen: Charles Dickens. Ackroyds verteller onthult dat de jonge Dickens onder zijn pseudoniem ‘Boz’ een artikel heeft geschreven over de beroemde clown Grimaldi. Het is duidelijk dat Ackroyd hier speelt met het verhaal over de dood van een clown uit Dickens' debuut *The Pickwick Papers*.

Wat is waar en wat is bedacht? De schrijver George Gissing heeft werkelijk bestaan en zijn bibliografie en biografie beantwoorden wel aan wat Ackroyd over hem schrijft. Wie meer over hem wil weten, raad ik het essay ‘George Gissing’ van George Orwell aan. Dit jaar herdrukte uitgeverij Everyman Gissings bekendste roman, *New Grub Street*, over het milieu van de sappelende journalisten in het Londen van de tachtiger jaren van de vorige eeuw. Orwell klaagde in 1948 nog dat het boek zo moeilijk te krijgen was, dus wij mogen ons gelukkig prijzen. De roman is een soort journalistenpendant van het stuk dat John Cree over het sappelende toneelvolkje wilde schrijven.

Het zal de lezer die via *Het proces tegen Elisabeth Cree* verneemt dat Gissing twee romans had gepubliceerd, deugd doen te vernemen dat er nog vijfentwintig zouden volgen. Bovendien publiceerde hij een kritische studie over het werk van Charles Dickens. Dan Leno overleed in 1904 als een ongeneeslijk alcoholicus, door iedereen verlaten.

Die Dickens-connectie is misschien ook de reden dat Ackroyd ooit op Gissing is gestuit; Gissing is immers net als sommige van zijn personages, behalve

romanschrijver ook Dickenskenner. Dat blijkt niet alleen uit zijn literaire werk, maar ook uit de biografie die Ackroyd aan het fenomeen Dickens heeft gewijd. Die verscheen in 1990 en behandelde het onderwerp als een romanpersonage, jaren derhalve voor dit mode zou worden. Er bestaat ook een editie van Dickens' romans waarbij Ackroyd de inleidingen heeft geschreven. Deze uiterst productieve en consistente auteur heeft daarnaast een studie gepubliceerd over Ezra Pound en diens wereld, biografieën van T.S. Eliot en William Blake, drie bundels gedichten en een bundel essays. Verder is hij de belangrijkste recensent voor The Times. In zijn vrije tijd, zou je bijna zeggen.

Fenomenaal entertainer

Er bestaat één publicatie van Ackroyd die je nooit ziet vermeld. Het gaat eerder om een journalistieke dan een wetenschappelijke studie (ik bedoel dit niet denigrerend) en zij dateert van 1979, dus nog van voor de grote publicitaire explosie: *Dressing up, Transvestism and Drag. The History of an Obsession*. In het kader van *Het proces tegen Elisabeth* Cree een intereressant onderwerp, gezien de diverse vormen van travestie die in de roman voorkomen. Al helemaal in het begin is

er de gevangenisdirecteur die thuis de jurk waarin Lizzy is opgehangen over zijn naakte lichaam aantrekt.

Dan Leno als *drog-queen*.

Zoals te verwachten, bevat het boek veel illustraties, foto's van travestieten uit onze tijd, maar ook afbeeldingen uit vroeger eeuwen. Reeds in 1979 pakte Ackroyd zijn werk grondig aan. Interessant is een passage op pagina 101, over de ‘pantomine dame’ in het negentiende-eeuwse varieté. Ackroyd noemt een aantal mannen die daarin beroemd werden, ‘maar goedbeschouwd was de grootste van hen Dan Leno’. Vervolgens citeert hij een bewonderende beschrijving van Leno van de hand van Max Beerbohm, die we vrijwel letterlijk terug vinden in *Het proces tegen Elisabeth Cree*. Vijftien jaar voor Ackroyd zijn roman schreef, kende hij het personage Dan Leno dus al.

Op de bewuste pagina staat een foto van Leno in travestie. Ik was daar blij mee, maar er valt niet aan af te zien dat je hier te maken hebt met een fenomenale entertainer. Wel viel mij op dat de voeten van Dan Leno nogal aan de grote kant waren.

Dit is overigens niet de enige keer dat Leno in ander werk van Ackroyd optreedt: in het begin van *Chatterton* treedt een excentrieke, clownachtige antiekhandelaar op met de naam Leno.

Ackroyd heeft intussen al weer een nieuwe roman gepubliceerd, *Milton in America*. Het onderwerp: wat zou er gebeurd zijn als de dichter Milton in 1660 in de puriteinse Britse kolonie Amerika zou zijn beland? Ik wil dat graag weten, hoewel het boek niet in Londen speelt.

August-Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam. Hij publiceerde in verschillende literaire tijdschriften.

Henk Aertsen
Dan Jacobson - taalkunstenaar en meesterverteller

Begin 1997 verscheen bij uitgeverij BZZTÔH onder de titel *Haar verhaal* de Nederlandse vertaling van de roman *Her Story* van de Britse schrijver Danjacobson. Die publicatie is een goede aanleiding om nader in te gaan op het literaire oeuvre van deze in Nederland niet algemeen bekende schrijver.

Dan Jacobson werd in 1929 in Johannesburg geboren. Zijn ouders waren als joodse immigranten uit de Baltische staten Letland en Litouwen naar Zuid-Afrika gekomen.[1.] Hij groeide op in de diamantstad Kimberley, studeerde aan de Witwatersrand Universiteit in Johannesburg, kwam in 1954 naar Engeland, ging in Londen wonen en was daar leraar, journalist, schrijver en docent (uiteindelijk hoogleraar) in de Engelse Letterkunde aan het University College London. In de zomer van 1994 is hij met emeritaat gegaan. In december 1997 is hem door zijn oude universiteit in Johannesburg een eredoctoraat verleend.

Deze beknopte biografische schets is voldoende om een groot aantal thema's in het werk van Jacobson te herkennen - thema's die of met Zuid-Afrika te maken hebben of met de joodse identiteit of met allebei. Zijn eerste verhalen, novellen en romans zijn allemaal in Zuid-Afrika gesitueerd, en daarin staan dan ook de rassendiscriminatie en andere gevolgen van het apartheidssysteem centraal, omdat elk menselijk handelen er zo zeer door bepaald en gekleurd wordt. Maar ook na *The Beginners* (1965), dat in meer dan een opzicht een bijzondere plaats in zijn oeuvre inneemt, blijft Jacobson zich in zijn werk bekommeren om de sociaal zwakkeren, om mensen die het om wat voor reden dan ook moeilijk hebben zich staande te houden in een samenleving die hun niet welgevallig is. De manier waarop en de mate waarin dit centrale thema tot uiting komt, verschilt van roman tot roman, van verhaal tot verhaal: soms, zoals in *The Price of Diamonds* (1957), speelt het maar een ondergeschikte rol, maar soms ook is het prominent aanwezig, zoals in *The Evidence of Love* (1960) en ‘Beggar My Neighbour’ (1964).[2.] Ik wil hieronder enkele van zijn romans nader bespreken.

The trap en *a dance in the sun*

Dan Jacobsons eerste novelle, *TT*, is het enige werk dat hij voltooid had voor hij zich in Engeland vestigde.[3.] Het is een verhaal van ver raad en onrecht dat zich afspeelt op en rond twee kleine farms in het woestijnachtige noordelijk deel van de Kaapprovincie; een verhaal over de verhoudingen tussen de blanke boeren onderling, over de verhoudingen tussen hun zwarte arbeiders onderling en tenslotte over de verhoudingen tussen die twee groepen, en al die verhoudingen blijken hun eigen geheimen en sinistere aspecten te hebben. *TT* is in Engeland herdrukt, en in Nederland in vertaling verschenen, in één deel met Jacobsons tweede novelle, *DS*, waarin twee jonge mannen die al liftend door de Karoo woestijn trekken betrokken raken in een familiedrama als ze bij een afgelegen farm hun tocht onderbreken. Ook hier zijn het weer ogenschijnlijk gewone mensen die een ongewoon verleden blijken te hebben. Bij de heruitgave van beide novellen in Engeland in 1988 heeft Jacobson ze voorzien van een inleiding, waarin hij vertelt hoe de verhalen tot stand gekomen zijn en hoe

hij autobiografische elementen -personen en plaatsen die hij kende, voorvallen en gebeurtenissen die hij heeft meegemaakt - heeft verwerkt zonder dat de verhalen er zelf autobiografisch door werden.[4.] In deze inleiding geeft Jacobson zelf aan waar het in beide novellen werkelijk om gaat: de dramatische en vijandige verhoudingen tussen

> uneasily triumphant whites and truculently dispossessed blacks locked together in a kind of throttled domesticity, in a pattern of betrayal and self-betrayal from which not even their own acts of violence could release them[5.]

TT is het verhaal van een zwarte boerenknecht die schapen steelt van zijn werkgever en ze door verkoopt aan een blanke slager uit een naburig dorp, maar uiteindelijk door die slager verraden wordt. *DS* vertelt van de pogingen die een zwarte arbeider onderneemt om te achterhalen wat er met zijn zuster gebeurd is - ten koste van alles en van iedereen moet er een interraciale sexuele relatie geheim gehouden worden, waar men in slaagt totdat de twee liftende jonge blanken op het toneel verschijnen en als buitenstaanders de zwarte man helpen het mysterie van zijn verdwenen zuster op te lossen. Keer op keer wordt het in deze verhalen duidelijk dat wat zich op die boerderijen afspeelt een veel diepere betekenis heeft: de verhalen zijn een allegorisch commentaar op de situatie in Zuid-Afrika. De verhalen zijn op twee niveau's te lezen: op het niveau van de wereld van het verhaal, de wereld van de boerderijen en de mensen die daar wonen en werken (de microkosmos van het verhaal) en op het niveau van de Zuid-Afrikaanse samenleving, de wereld die de boerderijen in het klein symboliseren (de macrokosmos van het verhaal). Zo is in *TT* de relatie tussen Van Schoor en zijn knecht Willem symbolisch voor de rassenproblemen van hun land. Iedereen die betrokken is bij wat er in het land gebeurt, wordt er door geraakt, wordt er door beschadigd, net zoals in het verhaal iedereen beschadigd wordt door wat zich op de boerderij afspeelt - dat is de val waar alle personages van deze novelle in zitten. Tenzij... In *DS* spreekt de verteller, een van de tweejongemannen, tot twee keer toe van ‘guilt and pity’, eerst als hij en zijn metgezel door de zwarte arbeider om hulp gevraagd worden (‘already there stirred within us the first uneasy strivings towards guilt and pity - the guilt and pity that were later to hunt us and shame us in our own country’) en daarna nog eens als de ontrafeling van het mysterie nabij is (‘Guilt and pity, I have said, were hunting us out of the country: here was an opportunity to expiate both.’[6.]). Hier lijkt Jacobson te zeggen dat, tenzij men de zwarte medemens schuld en medelijden betoont (zoals de verteller en zijn metgezel in *DS* doen), er geen mogelijkheid is voor die multiraciale samenleving om te overleven. Paradoxaal genoeg wordt men juist door het betonen van die schuld en dat medelijden door de blanke medemens het land uitgejaagd. Die paradox is de val waarin allen gevangen zitten, de val van overgeleverde vooroordelen; het is de dans in de zon die zij dansen, een dans even onveranderlijk als de hete woestijnzon, en even allesver nietigend.

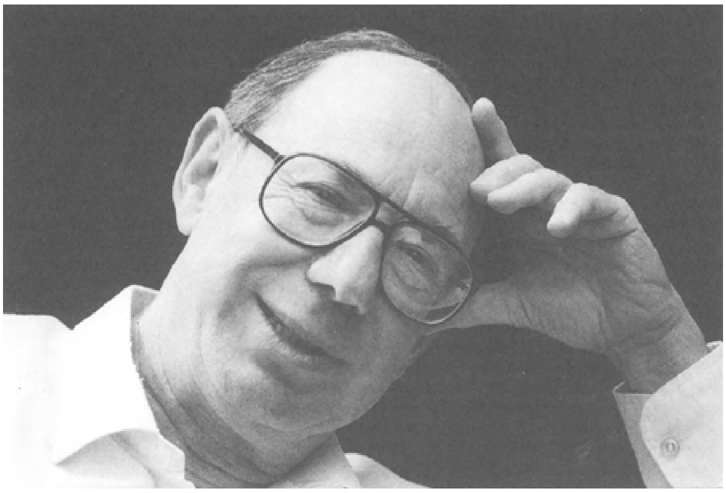
The price of diamonds

Dit is het verhaal van twee kleine, bejaarde joodse zakenlieden, Gottlieb en Fink, van wie de een, Gottlieb, bij toeval en tijdens de afwezigheid van de ander betrokken raakt bij de handel in clandestien gedolven diamanten. Omdat Gottlieb al lange tijd geplaagd wordt door een minderwaardigheidsgevoel ten opzichte van zijn compagnon, ziet hij in deze diamanten een kans om zich te bewijzen en houdt hij het bezit ervan voor Fink na diens terugkeer geheim. Met alle gevolgen van dien. Want handel in

clandestien gedolven diamanten was in die tijd een misdaad en de politie van de diamantstad Kimberley had een speciale afdeling die zich met de bestrijding daarvan bezig hield. Gottlieb en Fink hadden in het verleden vaak over deze illegale handel geredetwist. Fink verdedigde daarbij steevast het standpunt dat de belangen van de diamantindustrie onnodig door de wetbeschermd werden en dat handel in illegale diamanten helemaal geen misdaad was; Gottlieb echter vond dat men zich aan de wet moest houden. Het is dan ook paradoxaal te noemen dat uitgerekend Gottlieb in het bezit komt van de clandestiene diamanten en dat hij ze niet bij de politie inlevert.

Het thema waarop dit verhaal is gebaseerd en dat ook de basis vormt voor enkele van zijn korte verhalen (zoals dat over Lippi Lipmann[7.] in de bundel *BMN*) is de marginale positie van de joden in een complexe en onvoorspelbare, racistische samenleving -een positie aan de rand van die maatschappij. En hiermee komen we bij een essentieel kenmerk van Jacobsons oeuvre dat hierboven in de bespreking van *TT* en *DS* ook al genoemd werd: in de meeste van zijn romans en korte verhalen kunnen we vanuit de beschrijving van de

fictieve wereld van de roman of het verhaal impliciet een commentaar lezen op de samenleving in haar totaliteit; vanuit de microkosmos van de fictie een commentaar op de macrokosmos van de werkelijkheid. De situatie van de twee joodse zakenlieden in *PD* wordt als het ware getransponeerd naar de situatie van de joden in de Zuid-Afrikaanse samenleving. Hetzelfde patroon van microkosmos tot macrokosmos valt te ontdekken in het korte verhaal 'Beggar My Neighbour' in de gelijknamige bundel uit 1964, dat op subtiele maar aangrijpende wijze de onmenselijkheid van de apartheid laat zien.[8.]



Dan Jacobson (foto: Chester Dent)

Wat verder in *PD* ook duidelijk wordt, en in latere romans en verhalen vaak terugkeert, is dat de lezer deelgenoot wordt gemaakt van het plezier van de schrijver, het plezier dat hij heeft bij het schrijven van het boek en bij het ontrafelen van de plot in het bijzonder. De creatieve vindingrijkheid waarmee de schrijver de probleemstelling van de plot tot een oplossing brengt is veelal een komische noot waarmee de ernst van het verhaal alleen maar wordt benadrukt. In *PD* wordt het probleem van de illegale diamanten opgelost door Gottlieb die ten einde raad de diamanten in een oude, buiten bedrijf gestelde mijn gooit: een onverwachte wending in het verhaal, maar tegelijkertijd een oplossing die in zijn eenvoud uitstekend past bij de twee excentrieke oude zakenlieden. Die onwaarschijnlijke oplossing krijgt nog meer reliëf als Fink Gottlieb vertelt dat hij het al die tijd al geweten had van die diamanten: Gottliebs vrouw had het aan Fink verteld omdat ze bang was dat hem iets ernstig zou overkomen. Merkwaardig genoeg wordt er op Fink een aanslag gepleegd, niet op Gottlieb. Kortom, een verhaal vol onverwachte wendingen.

In het al eerder aangehaalde Preface in de heruitgave van 1988 van *TT* en *DS* geeft Jacobson aan hoe in *DS* de ontwikkeling van de plot tot stand gekomen is: hoewel alle ingrediënten van het verhaal -personages,

gebeurtenissen en voorvallen, plaats van handeling - al in een jaren eerder geschreven versie aanwezig waren besloot hij na te gaan wat zich werkelijk op die afgelegen boerderij moet hebben afgespeeld. Het gevolg is dat de verteller en zijn vriend dezelfde ontdekkingen doen die Jacobson al schrijvende moest doen. Dat is voor Jacobson een intrigerend proces dat hem al jaren bezig houdt: het zoeken naar een oplossing van een puzzel die hij als schrijver nog moet creëren.[9] In *PD* is die puzzel de vraag wat hij Gottlieb met de clandestiene diamanten moet laten doen. Naarmate de oplossing van die puzzel dichterbij komt, worden er gaandeweg tal van kleinere puzzels opgelost, waarbij (zoals we al zagen) telkens de spanning en ernst van de situatie door het komische van de oplossing doorbroken wordt. Dat was voor de recensent van The Times Literary Supplement in 1957 aanleiding om te spreken van een 'gem of a comedy'.

The evidence of love

Dit is het bijzondere verhaal van de liefde tussen de zoon van een timmerman-aannemer, Kenneth Makeer, een kleurling uit de Kaapprovincie die blank genoeg is om voor een blanke door te gaan, en Isabel, dochter uit een welgestelde blanke familie uit dezelfde plaats. Als hulpje van zijn vader moet Kenneth werken in het huis van de ouders van Isabel. Zo komt hij in contact met Isabel, voor wie hij meteen al een zekere genegenheid voelt. Isabel gaat naar Engeland; Kenneth wordt door een welgestelde oude dame uit dezelfde plaats in staat gesteld middelbaar onderwijs te volgen en daarna te gaan studeren. Ze zorgt er zelfs voor dat hij zijn studie met een rechtenstudie in Londen kan afsluiten. Daar, in Londen, ontmoeten Kenneth en Isabel elkaar weer, zonder dat ze elkaar herkennen, want Kenneth gaat nu doorvoor een blanke. Ze worden verliefd, maar de relatie beleeft moeilijke tijden als Kenneth Isabel vertelt dat hij een kleurling is. Ze beseffen immers maar al te goed dat de wetten van hun land hun relatie niet toelaten. Ze gaan uit elkaar, Isabel keert terug naar Zuid-Afrika, Kenneth blijft alleen achter in Londen. Door toedoen van een wederzijdse vriend worden ze met elkaar verzoend, en als Isabel terug is in Londen, trouwen ze. Ze gaan samen terug naar hun vaderland, als Meneer en Mevrouw Makeer; eerst probeert men hun de toegang tot het land te ontzeggen, maar omdat beiden Zuid-Afrikaan zijn, moet men hen wel toelaten. Diezelfde avond nog worden ze gear resteerd, en nadat ze op het politiebureau in staat van beschuldiging gesteld zijn, wordt Isabel overgebracht naar de cellen voor blanke vrouwen. Kenneth wordt, voordat hij naar de cellen voor mannelijke kleurlingen wordt gebracht, eerst door de politie afgetuigd. De volgende morgen worden beiden op borgtocht vrijgelaten. Als enige tijd later hun zaak voorkomt, houdt Kenneth in zijn laatste woord voor de rechtbank een indrukwekkende rede:

> By arresting us and bringing us into this court, [...], the State has made my love for my wife, and her love for me, a public and political act. For this reason we cannot be punished by the court, but only released by it - released from the public and political hatreds, the public and political guilts, which

make ugly the most private and secret lives of everyone who lives in this country.[10.]

Deze passage illustreert tegelijkertijd dat de titel van de roman, *The Evidence of Love*, een dubbele betekenis heeft: enerzijds is het de liefde van Kenneth en Isabel die het bewijsstuk vormt in het proces tegen hen, anderzijds voert Kenneth aan dat hun blijk van liefde juist de juridische grond vormt om hen in vrijheid te stellen. Ondanks dit krachtige pleidooi wordt Kenneth veroordeeld tot een halfjaar gevangenisstraf met dwangarbeid en twaalf stokslagen, Isabel tot dezelfde straf zonder stokslagen. De stokslagen worden vervolgens omgezet in een voorwaardelijke straf. Het boek eindigt met de verzoening tussen de vaders van Isabel en Kenneth.

Geen wonder dat een boek dat gaat over de liefde tussen mensen van verschillende rassen en over hun huwelijk bij zijn verschijnen in 1960 bijna onmiddellijk verboden werd in het land dat de apartheid predikte. De cruciale vraag die in het boek gesteld wordt, is wat er gebeurt met de liefde in een land dat zichzelf met haat te gronde richt.

Met *EL* vestigde Jacobson zijn reputatie als schrijver. Zo schreef The New York Times Book Review: ‘He has no superior as a storyteller of compassion and revelation’. In 1992 is dit markante boek uit 1960 in Enge-

land opnieuw in herdruk verschenen, en dat geeft aan dat ondanks het feit dat er officiëel een einde gekomen is aan het apartheidssysteem het boek niets aan zeggingskracht en actualiteit verloren heeft.

Maar *EL* is meer dan een liefdesverhaal of een aanklacht tegen de apartheid: het is ook een verslag van hoe iemand uit de koloniën het moederland ervaart, en in dat verslag leren we Jacobson kennen als een scherp waarnemer. Wanneer Kenneth hoort dat Isabel naar Engeland vertrokken is, noemt hij haar een geluksvogel, immers: ‘it is the one country in the world I could walk into and be a full citizen immediately a free man, more than I am in my own country - with a vote even.’[11.] Maar dan als het moment van aankomst in dat beloofde land daar is, kan het haast niet anders of het valt tegen:

> Yet England is chillingly, vastly, uncomfortably strange, with a strangeness made only the more poignant by the sense of dream-familiarity that accompanies it. England is their own past; yet they have never seen it before: England is all they have hoped for; yet it is a disappointment that endures and endures, long after they have left her or settled in her. [...] England makes unreal all they have done, all they have been, outside her; but grants no reality to what they may become within her.[12.]

Daarop volgt een passage waarin Jacobson beschrijft wat een Zuid-Afrikaan die voor het eerst in Londen is voelt, ziet en hoort:

> If they stand in an English street and look about them, there is a secret, insistent whisper in their ears, inescapable - the echo, the resonance of that past which is altogether theirs and yet not theirs at all. They do not know if they see because the voice speaks to them; or whether the voice speaks to them because of what we at last see. ‘*This*,’ says the voice, ‘is what I meant: and *that* is what I meant; and *now* do you understand what I meant?’[13.]

Het is de stem die, toen ze nog in Zuid-Afrika waren, zo lang tegen hen sprak en vertelde hoe het in Engeland was, hoe het er daar uit zag, de stem die sprak in boeken, in de platen op de muren van hun kamer en school, in de schilderijen in de musea, in de film, op de radio, door de mond van hun onderwijzers en leraren en door de herinneringen van hun ouders, door de brieven van hen die al vooruitgegaan waren naar Engeland. De stem vertelde van het licht dat zo anders was dan wat ze ooit gezien hadden, van de andere jaargetijden, van andere bomen, parken, van andere vogels en hun manier van zingen. En nu spreekt de stem tegen hen in Engeland:

> ‘These,’ the voice now whispers, ‘are some of the things I meant, some of the simplest; there are still many others, there is no end to the things I have told you of and that I now can show you. [...] I have a world to show you - nobler streets and streets much meaner; palaces and tea-shops; rivers, harbours, factories, fields. Come, it is all yours now; but wherever you go my voice will go too, to show you that what you see isn't yours at all. For if it were, you would not hear me. I am the voice of the country you will

never own; I am the voice of your most secret ambition; and I will never be silenced.'[14.]

Deze passage halverwege de roman illustreert Jacobsons taalkunstenaarschap: de beelden die hij met zijn proza oproept, komen ons bekend voor, maar ze zijn zo verwoord dat er altijd weer een verrassend element in zit. 'De stem van Engeland' die de landverhuizer elke dag opnieuw aan de feiten van het dagelijks bestaan herinnert, waarin voor hooggespannen verwachtingen nauwelijks plaats is, heeft eerder die landverhuizer uit zijn eigen land weggeroepen, heeft hem als het ware met luchtkastelen weggelokt. Droom en werkelijkheid zijn aldus in deze stem vertegenwoordigd, net als de liefde tussen Kenneth en Isabel beweegt tussen droom en werkelijkheid, tussen wat kan in het ene land en wat niet kan in het andere land, tussen wat mag en wat niet mag. Dat is de centrale functie van 'de stem van Engeland' in deze roman.

The beginners

In deze roman beschrijft Jacobson opnieuw de levens van joodse personages: het is een familiekroniek over joodse immigranten in Zuid-Afrika en emigranten uit Zuid-Afrika. Over een periode van meer dan vijftig

jaar, en van Litouwen naar Zuid-Afrika en dan van Zuid-Afrika naar Israël en Engeland, volgt hij drie generaties van de familie Glickman op hun ontdekkingsreizen -reizen waarop zij vooral zichzelf ontdekken in hun tegenslagen en overwinningen, in de idealen die ze bereikt hebben en in de idealen die ze verworpen hebben. Al doende ontdekken zij hoe ze zich moeten gedragen in het Zuid-Afrika van na de Tweede Wereldoorlog, waar ze te maken krijgen met een rassenconflict, met sociale beroering maar vooral ook met schitterende kansen en uitdagingen. Maar het belangrijkste ideaal waar je in je leven naar moet streven is volgens Jacobson dat je je eigen menselijke individualiteit volgt, dat je vanuit je eigen zelfstandigheid als menselijk individu handelt.

Het is een roman met veel autobiografische elementen: Jacobsons ouders waren ook immigranten in Zuid-Afrika uit de Baltische staten, de vader van de hoofdpersoon is ook eigenaar van een boterfabriek, de hoofdpersoon gaat ook naar de Witwatersrand Universiteit in Johannesburg en hij gaat ook naar Israël om op een kibboets te werken.

TB is in zekere zin zowel het begin als het einde van een fase in de artistieke carrière van Jacobson. Het is zijn laatste roman waarin Zuid-Afrika centraal staat, het is ook het boek waardoor hij tot de groten der Zuid-Afrikaanse schrijvers ging behoren: om zijn van begin tot eind briljante verteltechniek is deze omvangrijke familiekroniek geprezen als een meesterwerk. In een recensie voor The Southern Review (zomer 1968) schreef David Galloway: in *TB* Jacobson ‘offers an abundance of insight, compassion, architecture, chronology, and faultless prose’ (biedt een rijkdom aan verbeeldingskracht, warm inlevingsgevoel, verhaalstructuur, gevoel voor tijd, en onberispelijk proza).

Het lijkt wel of Jacobson *TB* heeft moeten schrijven om los te komen van zijn gepreoccupeerdheid met Zuid-Afrika en het Zuid-Afrikaanse volk. Hij ging experimenteren met de vorm van de roman en met verteltechnieken, en de losmaking van Zuid-Afrika die in fysieke zin in de jaren vijftig begonnen was met zijn verhuizing naar Londen, werd nu ook in artistieke zin een feit. Het is een overgang waar Jacobson zelf in een interview in 1977 over gesproken heeft:

> Most of what I've written has been set in South Africa - quantatively, in number of words. My own feeling, though, is that I've gone round the course twice as a novelist: first as a South African writer; then, more recently, over the last seven or eight years, writing fiction which is not only *not* about South Africa, but is also a different kind of fiction from what has gone before.[15.]

In alle romans die Jacobson sinds *TB* geschreven heeft, is de plaats van handeling imaginair, soms wel historisch en als zodanig herkenbaar (zoals in *The Rape of Tamar*), maar dan is er toch altijd door het verschil in tijd een zekere afstand die de schrijver de gelegenheid biedt creatief met het historische materiaal om te gaan en op deze manier een werk van fictie te creëren en niet een van non-fictie. *The Rape of Tamar* uit 1970 speelt in het oude Judea, *The Wonder-Worker* uit 1973 in de arbeiderswijken van het moderne Londen, *The Confessions of Josef Baisz* uit 1977 in de Republiek Sarmeda, *Her Story* uit 1987 in het door de Romeinen bezette Israël, *Hidden in the Heart* uit 1991 in Londen en Cambridge en *The God-Fearer* uit 1994 in het land Ashkenaz. Er volgt nu een bespreking van enkele van deze romans.

The rape of Tamar

Deze psychologische roman is een briljante reconstructie van het bijbelse verhaal van de verkrachting van Koning Davids dochter Tamar door haar halfbroer Amnon. De verteller is niet zo maar een anonieme verteller, maar Jonadab 'nephew of a king, the cousin of another, the uncle of a third.' Met deze introductie omgeeft Jonadab zich als verteller met de nodige autoriteit, als iemand die van binnenuit verslag kan doen van de gebeurtenissen aan het hof van Koning David. Al snel blijkt dat hij als verteller helemaal niet te vertrouwen is. Hij zegt dat zelf, en daarmee wordt het middelpunt van deze psychologische roman niet Tamar of Amnon of Absolom of Koning David, maar Jonadab, de verteller. Waarom? Eerder had ik het over de oplossingen die Jacobson als schrijver moest zien te vinden voor de puzzels die hij pas bij de uitwerking van de plot was tegengekomen. Ook hier komt hij die puzzels tegen, zij het dat ze nu al in het

verhaal van 2 Samuel 13 als onbeantwoorde vragen aanwezig waren, en in elk van die vragen gaat het om Jonadab. Hij wordt in dit hoofdstuk ‘een zeer schrander man’ genoemd[16], ongetwijfeld omdat hij het plan bedenkt waarmee Amnon Tamar in zijn kamer kan krijgen. Maar waarom is hij Amnon zo behulpzaam? Hij zegt Amnon niet alleen wat hij doen moet maar ook nog hoe hij het doen moet - doet hij dat om zijn eigen voyeuristische behoeften te bevredigen? En hoe kan het dat alleen Jonadab lijkt te weten van Absaloms plannen om Tamars schande te wreken? Aan wiens kant staat Jonadab eigenlijk? Als hij aan de kant van Amnon staat, had hij hem moeten waarschuwen voor Absaloms wraak. Staat hij aan de kant van Tamar of aan die van Absalom? Door Jonadab het verhaal te laten vertellen wil Jacobson op deze centrale vragen antwoord krijgen, en hij laat Jonadab zelf de antwoorden aandragen. In die zoektocht naar Jonadabs antwoorden ontdekken wij wie en wat en hoe hij werkelijk is: de centrale figuur in de roman. (Het is niet toevallig dat Peter Shaffer, schrijver van het toneelstuk *Amadeus* over Mozart dat als film zoveel succes had, van deze roman van Jacobson een toneelversie maakte met als titel *Yonadab*. Het stuk wordt in Engeland nog altijd geregeld opgevoerd.)

In eerste instantie lijkt Jonadab als verteller geloofwaardig omdat hij Amnon het plan aan de hand gedaan heeft om Tamar in zijn kamer te krijgen, waarmee hij de plot in werking gezet heeft. Maar al snel verliest hij door eigen toedoen die geloofwaardigheid. Zo geeft hij aan het einde van het eerste hoofdstuk volmondig toe: ‘ik kon helemaal niet geloven in de waarde of zelfs de waarheid van iets dat ikzelf had meegemaakt’ (‘I utterly lacked the capacity to believe in the worth, or even the veracity of anything I myself experienced’) en ‘ik heb nooit iemand gekend die mij ook maar een ogenblik in de verleiding bracht hem mijn volledig vertrouwen te schenken’ (‘I never knew anyone in whom I was tempted for a moment to put an absolute trust’). In het tweede hoofdstuk vertelt hij dat Amnon hem voorstelde om ter bezegeling van hun vriendschap een ritueel van bloedbroeder schap uit te voeren (zoals David en Jonathan ook deden), maar dat Amnon opeens niet meer op dit ritueel aandrong, kennelijk omdat Amnon hem toch al in vertrouwen genomen had door hem van zijn gevoelens voor Tamar te vertellen. Toch zou dat ritueel voor Jonadab geen enkel verschil gemaakt hebben: hij zou hem desondanks ver raden hebben. Is dat wat een echte vriend doet? Veel later in het verhaal, nadat Absalom de wraak op Amnon voltrokken heeft, raakt Jonadab op de terugweg naar Jeruzalem in gesprek met Tamar. Zij vraagt hem:

> ‘Whose friend are you now?’
> I have a good answer for her this time. ‘Everybody's. The king's. You'll see - you'll hear - when you get back to Jerusalem. I was able to help the king, because I'd been Absalom's friend, and Amnon's friend.’

Tamar stelt Jonadab een gewetensvraag, waarop hij niet adequaat reageert en kan reageren, omdat hij door zijn eigen goedheid verblind wordt: ‘de vriend van de koning’ - het tegendeel blijkt het geval te zijn. Bij terugkomst in Jeruzalem beseft hij dat hij zich tegenover Tamar voordeed als vriend van iedereen maar dat hij nu niemands vriend is.[17] Hij staat geïsoleerd, hij heeft zich zèlf in dat isolement gemanoeuvreerd, hij weet dat: Jonadab, zegt hij, kan alleen in Jonadabs wereld leven, maar juist dankzij dat isolement en vanuit dat isolement is hij in staat als verteller

op te treden. Toch wordt hij door dat isolement nog geen objectief en betrouwbaar verteller, en hij lijkt de lezer te waarschuwen: ‘je kunt alleen op je eigen oordeel afgaan,’ zegt hij op een zeker moment tegen Absalom. De lezer moet daarom de waarheid proberen te achterhalen door zijn eigen vooroordelen in de plaats te stellen van de vooringenomenheden van Jonadab.

Wat verder bijdraagt aan Jonadabs onbetrouwbaarheid als verteller is zijn bekentenis dat hij een wrok koesterde tegen alle kinderen van Koning David, omdat zij zoveel op hem voor hadden. Maar ook tegen Tamar had hij die gevoelens van wrok, omdat hij door David was afgewezen als mogelijke echtgenoot, iets waar Tamar waarschijnlijk helemaal niets van wist, maar voor Jonadab reden genoeg om Amnon tot zijn misdaad aan te zetten. Dergelijke persoonlijke motieven bevorderen geen objectieve verslaggeving.

Jonadab gaat aan zijn eigen grootheidswaanzin te gronde: hij ziet zichzelf als waardig opvolger van Koning David. Tot twee maal toe noemt hij zich ‘Koning

Jonadab', de laatste keer aan het slot van de roman, wanneer hij op het punt staat David het nieuws van de dood van Amnon te vertellen en ervan uitgaat dat David hem als zijn opvolger zal aanwijzen. Maar dat gebeurt niet, integendeel: David verbant hem van het hof omdat hij voor Amnon verzwegen had dat hij van Absaloms plannen om Tamars schande te wreken afwist. Tot op het laatst neemt koning David het voor zijn oudste zoon op, zonder zich te bekommeren om zijn dochter of om wat er van haar moet worden. Dat is een van de onthutsende conclusies uit Jacobsons roman.

Judith Herzberg schreef in een recensie van *RT* voor NRC Handelsblad: 'De spanning komt niet voort uit een wachten op de afloop. Dat die spanning er toch is, dat je je van bladzijde tot bladzijde afvraagt hoe het nu verder zal gaan, is dan ook alleen te danken aan de manier waarop het opgeschreven is.'

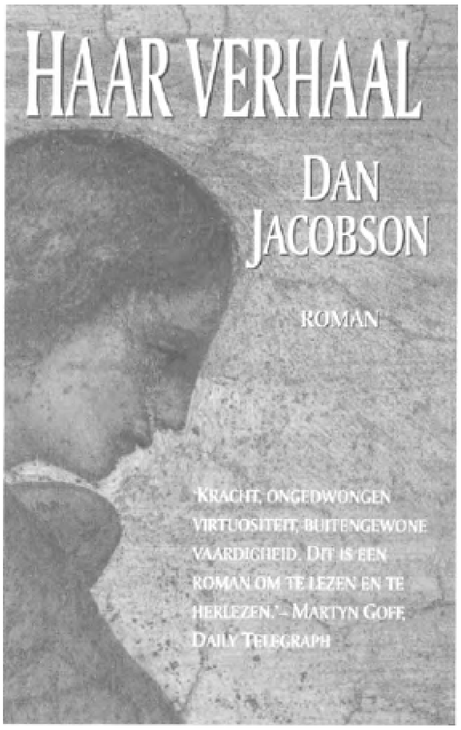
De volgende samenvatting geeft goed weer waar het in deze psychologische roman wezenlijk om gaat:

> In *The Rape of Tamar*, Dan Jacobson used a Biblical tale of incest to explore those ambiguities of the human psyche which inextricably join our deepest longings and convictions to our deepest aversions and fears.[18.]

Her story

In een interview[19.] heeft Jacobson het ontstaan van *The Story of the Stories: The Chosen People and Its God* (1982) uitgelegd als een uitvloeisel van zijn roman over Tamar aan het hof van Koning David: terwijl hij deze roman aan het schrijven was, begon hij de Bijbel in zijn geheel te lezen en te herlezen, en de vragen die dat leesproces bij hem opriep vormden de aanleiding voor het schrijven van *STS*. Deze non-fictie is een interpretatie van het Joodse en het Christelijke Testament als een coherent verhaal dat over een tijdsbestek van vele generaties zijn collectieve vorm kreeg, maar altijd één enkel onderwerp als middelpunt had: het verbond tussen God en Israël. Wat voor een God kiest een volk uit voor speciale gunsten en straffen? Wat voor een volk kiest één enkele, almachtige, alomtegenwoordige God? Toch bleef Jacobson ook na het schrijven van *STS* het gevoel houden dat er iets niet af was, en zo kwam *Her Story* in 1987.

Her Story is in het Engels een titel met een woordspeling: het betekent natuurlijk 'Haar verhaal', maar het geeft ook een contrast met *history* 'de geschiedenis', dat zou kunnen worden uitgelegd als '*zijn* verhaal', wat met name in feministische kring wel gedaan wordt. In het al eerder genoemde interview heeft Jacobson zelf gezegd dat *HS* een boek is over vrouwen, terwijl *The Rape of Tamar* in wezen een boek over mannen is.[20.]


HAAR VERHAAL
DAN
JACOBSON
ROMAN
'KRACHT, ONGEDWONGEN
VIRTUOSITEIT, BUITENGEWONE
VAARDIGHEID. DIT IS EEN
ROMAN OM TE LEZEN EN TE
HERLEZEN.' – MARTYN GOFF,
DAILY TELEGRAPH

In *HS* is de verteller een vrouw, en het is voor het eerst in het werk van Jacobson dat een vrouw in een roman zo'n centrale rol speelt. Maar er is meer dan dat: het hele verhaal wordt verteld vanuit het gezichtspunt van een vrouw. In feite zijn er twee stemmen: die van de verteller en die van de ontdekte schrijver. Op een manier die sterk doet denken aan de manier waarop in *CJB* de bekentenissen van Josef Baisz naar buiten komen, worden in *HS* de Cahiers (*Notebooks*) van Celia Dinan, zelf een slachtoffer van de eenentwintigste eeuw, tweehonderd jaar na haar dood ontdekt, en de verteller beschrijft in een lange inleiding, het eerste deel van de roman, hoe het manuscript ontdekt werd en wie de schrijver was.

In die *Notebooks* - er zijn er elf, waarvan de laatste abrupt ophoudt - wordt het verhaal verteld (Haar verhaal) van de moeder van een van de twee misdadigers die met Jezus op Golgotha terechtgesteld worden. Deze moeder verloor haar zoon toen hij, twaalf jaar oud, na het bezoek aan de tempel besloot ervandoor te gaan, en dat verlies bepaalt haar verdere leven: zij blijft hem zoeken, zozeer zelfs dat ze haar man en andere kinderen erdoor verwaarloost. Jaren later vindt ze hem terug als een rondtrekkend kwakzalver en ze besluit met hem en zijn metgezel mee te gaan het land door.

De manier waarop dit verhaal verteld wordt, is bijzonder. Jacobson hanteert hier de jij-vorm: Celia Dinan, de schrijfster van de *Notebooks*, vertelt dat verhaal in een lange monoloog, waarin zij de moeder met ‘jij’ en ‘jou’ aanspreekt. Door het gebruik van die jij-vorm voelt de lezer zich vanaf het allereerste begin heel nauw bij die moeder en haar verlies betrokken. ‘But you? Nobody has ever heard of you. You have no name. It is too late to give you one now’. Er lijkt tussen beiden, tussen Celia en de door haar aangesproken moeder, een direct contact te bestaan alsof ze zich in dezelfde tijd en ruimte bevinden. Want met de jij-vorm wordt ook het besef van tijd doorbroken en ontstaat er een gevoel van tijdloosheid dat versterkt wordt door de verschillende tij dsmomenten die in *HS* een rol spelen: Celia schrijft in de eerste helft van de eenentwintigste eeuw (ze overlijdt in 2047) en praat tegen een vrouw die leefde aan het begin van de eerste eeuw, terwijl Celia's manuscript pas aan het eind van de drieëntwintigste eeuw, in 2296, wordt ontdekt. Jacobson lijkt hiermee te suggereren dat *HS* een tijdloos document is en dat de materie die erin aangeroerd wordt al even tijdloos en universeel is. Aan het slot van het eerste *Notebook* of Cahier wordt duidelijk dat die anonieme moeder inderdaad universeel is: ‘But you? Anyone could have been you. Even me’.

In de inleiding (‘The Dinan Collection’) wordt het verhaal van Celia Dinan (ook Haar verhaal) verteld door de voorzitster van de vereniging voor plaatselijke geschiedenis in een dorpje in het westen van Engeland waar Celia's familie vandaan kwam. Na de ontdekking van de *Notebooks* heeft men haar verzocht ze uit te geven en er een biografische noot aan toe te voegen. Dat doet ze op basis van de correspondentie van Celia met haar moeder. Celia, dochter van een Engelse minister en telg uit een adellijk geslacht in het westen van Engeland, heeft een verhouding met een Amerikaan, een zekere Eric Hirn. Ze verdwijnt plotseling uit Londen om later op te duiken op een landgoed van een sekte in Californië, die onder leiding staat van deze Hirn. Een paar weken na haar aankomst wordt Celia's zoon geboren, die volgens de gebruiken van de sekte buiten de moeder om wordt opgevoed. Nog geen jaar later doet de politie een inval in het landgoed van de sekte, omdat er allerlei misstanden vermoed worden. Bij die actie van de politie komt ook Celia's zoontje

om. Celia krijgt toestemming om naar Londen terug te keren, waar ze een jaar later zelfmoord pleegt nadat bij haar een ongeneeslijke ziekte is geconstateerd.

Tussen de *Notebooks* zelf en de inleiding daarop bestaan tal van overeenkomsten die als het ware aangeven dat de geschiedenis zich herhaalt en dus tijdloos is: het verhaal van de moeder uit het door de Romeinen bezette Israël aan het begin van onze jaartelling krijgt opnieuw gestalte in het verhaal van Celia Dinan dat zich in de eenentwintigste eeuw afspeelt. Ook Celia verliest haar zoon, ook zij wordt geconfronteerd met een kwakzalver (Hirn) en is door haar verlies evenzeer een gebroken vrouw.

Her Story is een verrassend drieluik, waarin vrouwen de hoofdrol spelen en mannen ondanks hun machtspositie - Hirn, Celia's vader en, hoewel zijn macht van een andere soort en omvang is, de naamloze zoon van de vrouw uit de *Notebooks* - een ondergeschikte rol spelen. Wel zijn de vrouwen telkens het slachtoffer

van de mannen (in het geval van Celia's vader is er sprake van een plotselinge verwijdering tussen hem en Celia die het gevolg zou kunnen zijn van een incestueuze relatie, maar de roman laat de interpretatie hiervan aan de lezer over).

Dan Jacobson (links) in gesprek met Henk Aertsen, Hampstead Heath, Londen, november 1996 (foto: Ella Aertsen)

Het drieluik toont de lezer driemaal een moeder-en-zoon beeld - Celia en haar zoon, de vrouw en haar zoon uit de *Notebooks*, en aan het eind van het verhaal die andere anomieme moeder van de zoon die ook terechtgesteld zal worden. Er is een drievoudige herhaling van het centrale thema, de verwoesting die het verlies van een zoon in het leven van de moeder teweeg brengt. Als zodanig sluit het drieluik aan bij Celia's onderzoek voor haar doctoraalscriptie over 'het beeld van de Madonna in de Vlaamse kunst van de vijftiende eeuw', dat eveneens over moeder-en-zoon motieven gaat. Ook het drieluik van *HS* wordt geschilderd door een meester, in dit geval een meester van de vertelkunst, met een precisie en een analytisch vermogen die doen denken aan Marguerite Yourcenar.[21.] Met de manier waarop de meester-schrijver dit drieluik gestalte geeft, plaatst hij zijn roman in de traditie van het modernisme: enerzijds is er Celia Dinan die als eenentwintigste-eeuwse verteller de vrouw uit de eerste eeuw in één lange monoloog in de jij-vorm aanspreekt, waarmee het lineaire, chronologische, tijdsbegrip doorbroken wordt, en anderzijds is er die lange monoloog waarin de verteller haar innerlijke wereld - haar eigen gedachten, gevoelens, waarden en waarheden -in een zogenaamde bewustzijnsstroom (*stream of consciousness*) bloot geeft en als het ware transponeert op die andere vrouw. Maar wie is die vrouw? We hebben al gezien dat zij tijdloos en universeel is; we kunnen daar nu aan toevoegen dat de ware identiteit van deze vrouw er weinig toe doet, ze is een archetype (nog een kenmerk van het modernisme), iedereen kan haar zijn, zelfs de verteller uit de eenentwintigste eeuw. En dat is tegelijkertijd de aantrekkingskracht die het verhaal

(*Haar* verhaal) heeft voor ons en voor lezers in de drieëntwintigste eeuw: daarom wordt het manuscript van Celia Dinan twee honderd jaar na haar dood alsnog uitgegeven.

Meesterverteller

In deze bespreking moesten noodgedwongen een aantal romans buiten beschouwing blijven, niet omdat ze niet interessant genoeg zijn om over te schrijven, maar omdat de ruimte ontbrak om ze recht te doen. Daarom zijn *The Wonder-Worker, The Confessions of Josef Baisz, Hidden in the Heart* en *The God-Fearer* in dit overzicht van Jacobsons romans niet opgenomen. Elders heb ik een uitgebreide analyse van *The God-Fearer* (in het Nederlands *De Godskinderen*) gegeven.[22.] Ook voor Jacobsons overige literaire activiteiten was in dit overzicht geen plaats: zijn bundels literaire essays en korte verhalen, zijn reisboeken en zijn non-fictie, in het bijzonder *STS*, moeten samen met de niet besproken romans wellicht een andere keer aan bod komen. Bij een van Jacobsons beste korte verhalen, 'Beggar My Neighbour', heb ik een commentaar geschreven dat samen met de Engelse tekst en de Nederlandse vertaling in de herdenkingsbundel voor August Fry is verschenen.[23.] Dit verhaal wordt met het verhaal 'The Zulu and the Zeide' uit de bundel *A Long Way from London* tot Jacobsons beste verhalen gerekend. Vooral in deze verhalen laat Jacobson zijn bijzondere gaven zien: een nauwkeurige waarneming met oog voor details, een uitgebalanceerde presentatie met een zorgvuldige woordkeus en een bewogen maar objectieve analyse van de verschillende vormen van menselijk gedrag en handelen. Zelf zegt hij dat een schrijver die er niet in slaagt bij het schrijven zichzelf te verrassen niet hoeft te hopen dat hij zijn lezer kan verrassen..[24.] Met de hier besproken romans heeft hij zijn lezers zeker verrast: elk boek is anders, belicht andere aspecten van het menselijk handelen in zijn relatie tot de medemens. Vanwege die verscheidenheid is het ondoenlijk in deze afsluitende samenvatting van die romans een eenduidige kwalificatie te geven: ze zijn gewoon niet onder één noemer te vangen. Dat is het gevolg van de veelzijdigheid van deze schrijver.

Jacobson heeft zijn gelijke niet in het precieze formuleren en artistiek verwoorden van de verloren menselijkheid van alle tijden die vanuit de diepste lagen van haar bewustzijn schreeuwt om herstel. Als meester in het beschrijven van de zwartste bladzijden uit de geschiedenis van individuele mensen, alsook uit die van de mensheid als geheel weet hij met zijn schrijvershand ook grote momenten van lucide helderheid te doen oplichten van een andere bestaande werkelijkheid. En dat is voor mij de kern van het werk van deze taalkunstenaar en meesterverteller.

Overzicht van het oeuvre van Dan Jacobson

Van de hieronder genoemde uitgaven heeft het jaar van publicatie telkens betrekking op de Britse uitgave: Amerikaanse edities verschijnen soms in hetzelfde jaar als de Britse, soms een of twee jaar later. Cursief de titels van de Nederlandse vertalingen. In de eerste kolom staat waar van toepassing de in dit artikel gebruikte afkorting.

TT	1955	The Trap
DS	1956	A Dance in the Sun [*Een dans in de zon*, 1958]
PD	1958	The Price of Diamonds
	1958	A Long Way from London (korte verhalen)
EL	1960	The Evidence of Love
	1961	No Further West (reisboek)
	1963	Time of Arrival (essays, literaire kritiek)
BMN	1964	Beggar My Neighbour (korte verhalen)
TB	1966	The Beginners
	1968	Through the Wilderness (korte verhalen)
RT	1970	The Rape of Tamar [*De verkrachting van Tamar*, 1972]
	1973	Inklings (korte verhalen)
	1973	The Wonder-Worker
CJB	1977	The Confessions of Josef Baisz [*De bekentenissen van Josef Baisz*, 1981]
STS	1982	The Story of the Stories (non-fictie)
	1985	Time and Time Again (korte verhalen)
HS	1987	Her Story [Haar verhaal, 1997]
	1989	Adult Pleasures: Essays on Writers and Readers (essays, literaire kritiek)

1991	Hidden in the Heart
1992	A Month in the Country (poëzie)
1992	The God-Fearer [*De Godskinderen*, 1994]
1994	The Electronic Elephant (reisboek, autobiografie)
1998	Heshel's Kingdom

Literaire onderscheidingen

1964	The W. Somerset Maugham Award
1985	The J.R. Ackerley Award
1992	The Mary Elinore Smith Poetry Prize
1992	*The God-Fearer* genomineerd voor the Whitbread Novel of the Year Award
1997	Eredoctoraat, Witwatersrand Universiteit, Johannesburg

Eindnoten:

1. In zijn nieuwste boek, *Heshel's Kingdom*, gaat Jacobson op zoek naar zijn grootvader Heshel Melamed, rabbijn in Varniai, Litouwen. *Heshel's Kingdom* verschijnt begin 1998 bij Hamish Hamilton.
2. Het onderscheid tussen romans en novellen enerzijds en korte verhalen anderzijds wordt hier met behulp van een typografische conventie aangegeven: de titels van romans en novellen staan steeds cursief, die van korte verhalen tussen aanhalingstekens. Ten einde het veelvuldig moeten herhalen van titels te voorkomen worden vanaf nu titelafkortingen gebruikt die in het overzicht van Jacobson's oeuvre worden verklaard.
3. ‘It is the only one of my novels or novellas with a South African setting which was written wholly in that country.’ (Preface to the Oxford Paperbacks Edition of *TT and DS*, Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 1. Hierna te noemen Preface.)
4. ‘What strikes me most about the book [i.e. *TT*], looking back on it -especially if I think of it as a “first” -is not that I juggled people and events as much as I did for the sake of the story, but that it is in fact so little autobiographical in nature.’ (Preface, p.2.)
5. De dramatische en vijandige verhoudingen tussen ‘blanken die aan het langste eind trekken, maar zich daarbij niet op hun gemak voelen en zwarten die op geweldadige wijze van alles

beroofd zijn, blanken en zwarten die samen vastzitten in een soort gesmoorde huiselijkheid, in een patroon van misleiding en zelfmisleiding waarvan zelfs hun eigen gewelddaden hen niet konden losmaken.'

6. 'In ons kwamen voor het eerst onbehaaglijke gevoelens van schuld en medelijden naar boven -de schuld en het medelijden waardoor we later in ons eigen land achtervolgd en te schande gemaakt zouden worden.' [...] 'Schuld en medelijden, heb ik gezegd, waren ons aan het wegjagen het land uit: hier was een gelegenheid om voor beide boete te doen.'
7. 'The Example of Lippi Lipmann' is als 'Neem nou Lippi Lipmann' in een Nederlandse vertaling van Ella Aertsen verschenen in het literatuurkatern van het Pesach-nummer van het *N/W*, 18 april 1997, p.36-37.
8. Ook dit verhaal is onlangs in een Nederlandse vertaling uitgekomen, samen met de Engelse tekst: 'Edelman, Bedelman' (vert. Ella Aertsen), in: Henk Aertsen and Richard Todd (eds.), *Chicago/Amsterdam: A Man of Two Cities. Essays in Memory of August J. Fry*. Amsterdam, VU University Press, 1996, p. 192-210.
9. 'This strange process of searching for the resolution of a puzzle which I myself have yet to create has occupied me over and over again.' (Preface, p.4)
10. 'Door ons te arresteren en door ons voor deze rechtbank te brengen, heeft de Staat van mijn liefde voor mijn vrouw, en van haar liefde voor mij, een publieke en politieke handeling gemaakt. Om die reden kunnen wij door de rechtbank niet gestraft worden, alleen vrijgelaten worden -vrijgemaakt worden van de publieke en politieke haat jegens ons, van de publieke en politieke schuldgevoelens jegens ons, waardoor wat het meest privé en het meest besloten is in de levens van iedereen die in dit land leeft tot iets laakbaars gemaakt wordt.'
11. 'Het is het enige land ter wereld waar ik binnen zou kunnen lopen en onmiddellijk alle rechten als burger zou hebben, een vrij mens zou zijn, vrijer nog dan in mijn eigen land -zelfs met stemrecht.'
12. 'En toch is Engeland verkillend vreemd, onwezenlijk vreemd, onaangenaam vreemd, met een vreemdheid die door het gevoel van schijn-vertrouwdheid dat ermee gepaard gaat des te pijnlijker wordt. Engeland is hun eigen verleden; en toch hebben zij het nooit eerder gezien: Engeland is alles waar ze op gehoopt hebben; en toch is het een teleurstelling die voortduurt en voortduurt, lang nadat ze eruit weggegaan zijn of zich er gevestigd hebben. [...] Engeland maakt alles wat ze gedaan hebben en wat ze geweest zijn toen ze er nog niet waren onwerkelijk; maar verleent geen werkelijkheid aan wat ze kunnen worden als ze er zijn.'
13. 'Als ze in Engeland op straat staan en om zich heen kijken, is er een heimelijk, indringend gefluister in hun oren waaraan ze niet kunnen ontkomen -de echo, de weerklank van dat verleden dat helemaal van hen is en toch helemaal niet van hen is. Ze weten niet of ze zien omdat de stem tegen hen spreekt; of dat de stem tegen hen spreekt vanwege wat ze dan eindelijk zien: "*Dit*," zegt de stem, "is wat ik bedoelde: en *dat* is wat ik bedoelde; en begrijp je *nu* wat ik bedoelde?"'
14. '"Dit," fluistert de stem nu, "zijn enkele van de dingen die ik bedoelde, enkele van de eenvoudigste; er zijn er nog veel meer, er is geen eind aan de dingen waar ik je van verteld heb en die ik je kan laten zien. [...] Ik heb een hele wereld die ik je kan laten zien -straten die er voornamer uitzien en straten die er armer uitzien; paleizen en lunchrooms; rivieren, havens, fabrieken, velden en akkers. Kom, het is allemaal van jou nu; maar waar je ook heen gaat, zal mijn stem met je meegaan, om je te laten zien dat wat je ziet helemaal niet van jou is. Want als het van jou was, zou je me niet horen. Ik ben de stem van het land dat nooit van jezelf zal zijn; ik ben de stem van je diepst verborgen aspiraties; en ik zal nooit tot zwijgen gebracht kunnen worden."'
15. Interview door Ian Hamilton in *The New Review* 4, No. 43 (oktober 1997), p.25, naar aanleiding van de publicatie van *The Confessions of Josef Baisz*. 'Het meeste van wat ik geschreven heb heeft Zuid-Afrika als plaats van handeling -getalsmatig, naar aantallen woorden. Maar zelf denk ik dat ik twee keer mijn weg als romanschrijver heb afgelegd: eerst als Zuid-Afrikaans schrijver; daarna, recenter, de laatste zeven of acht jaar, als schrijver van fictie die niet alleen *niet* over Zuid-Afrika gaat, maar ook een heel ander soort fictie is dan wat eraan voorafging.'
16. Dit zijn de woorden van vers 3 in de Nieuwe Vertaling van 1954. De *Groot Nieuws Bijbel* van 1982 vertaalt hier 'een man die overal raad op wist'.
17. Jonadab is een echte allemansvriend, een opportunist die uiteindelijk geen vriend meer over heeft: eerst is hij Amnons vriend, dan wordt hij Absaloms vriend als Amnons schanddaad bekend geworden is, als gevolg waarvan hij de vriend van iedereen is om er dan achter te komen dat hij niemands vriend is.

18. ‘In *De verkrachting van Tamar* heeft Dan Jacobson een bijbels verhaal over incest gebruikt om die dubbelzinnigheden van de menselijke psyche te verkennen die onze diepste verlangens en overtuigingen onverbrekelijk verbinden met onze diepste antipathieën en angsten.’ (flaptekst Amerikaanse uitgave van *The Story of the Stories*)
19. Dan Jacobson in conversation with Michael Freeman, *Poetry Nation Review* 16 (1989), p.25.
20. Ibid., p.26: ‘*The Rape of Tamar* is essentially a book about men. *Her Story* is a book about women.’
21. Paul Driver, *The Listener*, 27 August, 1987.
22. ‘Wie schrijft, blijft; wie praat, gaat -*De Godskinderen* van Dan Jacobson’, in: Henk Aertsen (red.), *Van Papegaai tot Porselein. Beschouwingen over vijf hedendaagse Britse romans*, Amsterdam: VU Uitgeverij, 1996, p.31-52.
23. Zie noot 8.
24. Preface, p.6 (vgl. noot 3).

Poste restante
Ron Elshout

Noten op zijn zang

De troost van de pelgrim, de nieuwe bundel van Rein Bloem, vangt aan met een motto dat ontleend is aan Jean Paul: '... deine äußere und deine innere Welt ... wie zwei Muschelschalen ... Het duidt op twee tegengestelde delen die ten zeerste met elkaar verbonden zijn. Zo bestaat de bundel ook uit een tweeluik: de eerste afdeling heet 'Federico Mompou 1893-1987 leven en werken', de tweede 'De troost van de Pelgrim'. De reeks over de Catalaanse componist bestaat uit achtentwintig gedichtjes van drie maal drie strofen. Mompous *Musica Callada* bestaat uit evenveel deeltjes en die overeenkomst zegt iets over de inzet van de dichter. Hij hanteert de ikvorm niet voor niets, want is in de huid van 'zijn' Mompou gekropen en laat hem zien als een kwetsbare man die misschien door zijn verlegenheid een beetje eenzaam is geweest. Zo althans klinken die deeltjes van *Musica Callada*, zo althans klinken de gedichten:

2

Ik speel piano en ben bang.
Niet zolang het duurt,
dat gaat goed tot beter.

Maar de mensen in de zaal...
na afloop moet ik ze te woord
staan en ik wil naar buiten.

Ik zal de straat op als
een kind, wil niemand zijn.
Zonder mensen gaat het best.

3

De maestro speelt piano,
omringd door een kwartet.
Ik sta op de gang, hoor toe.

Ik durf niet naar binnen,
hou zelf de deur gesloten,
zijn muziek stroomt toe.

Deel één, deel twee. Deel drie:
ik ben verloren. Dit wil ik
ook, het duurt een eeuwigheid.

In het tweede gedichtje wil Mompou vanwege zijn te vermoeden mensenschuwheid naar buiten; in het derde om dezelfde reden niet naar binnen (hoewel de aanwezigheid van 'de maestro' daar ongetwijfeld een steentje aan bijdraagt). Dat maakt hem echter bepaald niet wereldvreemd, want in de anonimiteit van de stad kijkt hij niet alleen goed om zich heen, maar *ziet* ook veel en in zijn muziek zoekt hij een klinkklare

helderheid die voorbij grenzen van plaats en tijd moet klinken, als de klokken die zijn grootvader ooit maakte: ‘veraf en dichtbij’. Muziek die de brug tussen de *äußere und innere Welt* moet slaan. Bloem brengt de bescheiden mysticus met liefde tot klinken.

Het slot van de bundel bevat een reeks noten. Eén daarvan maakt bijvoorbeeld duidelijk dat de genoemde maëstro Fauré was, voor wie Mompou een wel érg grote achting had. Het gevaar is nu niet denkbeeldig dat de reeks-met-voetnoten gelezen wordt als een biografie van Mompou en het zou zonde zijn wanneer dat de poëzie in de weg zou staan. De gedichtenreeks is zonder voetnoten uitstekend te lezen, prachtig van toon en glashelder en de aanleidingen voor de gedichten behoeft een lezer niet te kennen, maar Bloem komt, zich verdiepend in Mompou, zoveel moois en bijzonders tegen dat hij het niet kán laten, buiten de reeks om, dat alles even aan te wijzen. Voorwie vroeger

werk van Rein Bloem kent, komt dit niet als een verrassing. In *Van de aarde* (1982) verwees de dichter in zijn 'aantekeningen' ook naar allerlei bronnen die je voor het lezen van de gedichten niet per sé nodig had, maar die je op het spoor zetten van allerlei bezienswaardigs buiten de bundel. Voor *Zulke scheuten, zulke tronk* (1989) moest een aparte genre-aanduiding ('sprongen in poëzie') bedacht worden, omdat het een mengvorm was van poëzie, commentaar, voetnoot, beeldende kunst en wat niet al.

Tegenover de zorgvuldig opgeroepen 'innere Welt' van Mompou staat een 'äußere' in het andere deel van het tweeluik, dat op zich voor het grootste deel uit tweeluikjes bestaat: een foto door Johanna Speltie op de linker bladzijde en een gedicht met motto van Bloem op de rechter. Tussen een proloog en een epiloog - het gaat tenslotte om een ronde van Italië - is 'De troost van de pelgrim' een poëtisch verslag van een bedevaart zonder aankomst, maar wel met een doel. Wie de reisverslagen van Rein Bloem in De Revisor (1990/1/2/3) gelezen heeft, weet dat de titel daarvan, 'We gaan naar Rome', bleef bij een ironische toespeling op het Nederlands elftal: Rome kwam niet eens in zicht en daar gaat het dan ook niet om.

'Via via / een leerdicht', wordt aan de titel toegevoegd. Het doel van de bedevaart via de Francigena, de pelgrimsweg van Pavia naar Rome, is niet religieus, maar cultureel en is *onderweg* te vinden. Via het leerdicht treedt Bloem op als gids.

Wanneer we In San Flaviano zijn, citeert hij niet alleen in het motto bij dat gedicht J. Ritzerfeld; het gedicht begint ook met de titel van het eerste deel van diens *De paardendief*: 'Est! Est!! Est!!!' Dat de hoofdpersoon daarin probeert fragmenten van zijn verleden te reconstrueren, is vast geen toeval, want dat is Bloem hier natuurlijk ook aan het doen. En voor wie het leerdicht een wat ouderwetsch genre vindt zij gezegd dat deze pelgrimsroute vooral in de twaalfde eeuw druk gebruikt werd! En zo passen de mosselschelpen van vorm en inhoud ook mooi op elkaar.

Borgo San Donnino

Zie maar wat
je wilt; houd maar op; wees weg.
Hans Faverey, De weg Via

De kathedraal ligt open als een lijvig boek
dat dicht slaat en kijk: een waslijst stripverhalen.

De wind waait langs de gevel uit dezelfde hoek,
het regent boodschappen, te veel om op te halen.
Beeld voor beeld is ondertiteld; het witte doek
oogt zwart en dreigt alles overhoop te halen.

Torens, friezen, nissen, zuilen, ze herhalen
rijk rechts, arm links, goed voor, kwaad na, het eind is zoek.

Duid de tekens niet, je wilt nog adem halen.
Het werk is onvoltooid, dat redt mij van een vloek.

Eer is hier alleen voor weetals te behalen.
ik keer de Po de rug toe. Leve de muziek.

‘Est! Est!! Est!!!’ betekent: Hier is het (3x). Je zou met recht kunnen zeggen in Borgo San Donnino is het niet; het is te veel, er is te weinig te raden, de kathedraal beneemt op een verkeerde manier de adem. Dan is de muziek van Mompou geheimzinniger en daardoor is er meer in te zoeken, zou je bij de laatste regel kunnen denken. Niet voor niets is het volrijm in dit gedicht overdadig aanwezig, terwijl het er elders in de bundel veel subtieler aan toe gaat, niet voor niets breekt de laatste regel abrupt het rijm af: Aangegord, wegwezen! Bloem voelt zich blijkbaar op zijn best en is op zijn best als er een stevige noot te kraken is, waar hij tegelijkertijd in foto en poëzie het raadsel kan laten bestaan. Lukt dat, dan vallen de enthousiaste gids en de intimist uit het eerste deel samen en houdt hij het fluisterend:

San Geminiano

tiosin ophthalmoisi?

Sapfo

Met welke ogen van verbazing val je stil.
Je bent ontwapend en bestaat het dit te zien.

Voor de eerste keer in bad, je houdt de adem in of slaakt een kreet per ongeluk, van schrik misschien.

Werp het water van je. Por niet in het zeegrind.
Grijp de schone kans. Wend je tot het travertien:

daar staan ze afgetekend, glad en goed gekapt,
in de rondgang van het bekken, op het droge.

De kaars, gedoopt in vuur, met beide handen vast; een tweeling beurt de schrift, vraagt om mededogen.
Ooit zijn er vijf verkleed als priester of vagant.
En het blijven kinderen... met van die ogen.

Het Sapfocitaat betekent zoveel als: voor welke ogen? De onze en dat is meteen de troost van de pelgrim: dat het ons bestaat dit te zien.

Literatuur

Rein Bloem, *De troost van de pelgrim*, Querido, Amsterdam, 1997.

Boekenmakersprofiel
Joris van Groningen

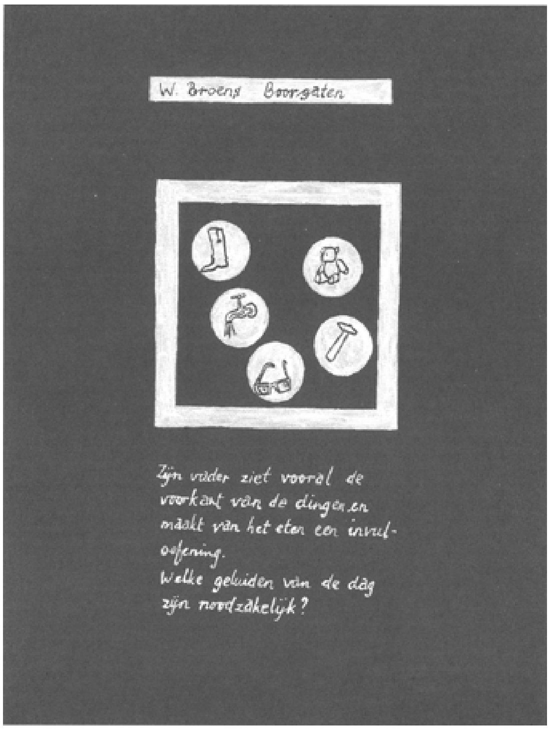
Detective met kok

Uitgeverij Signature heeft een fonds dat zich vooral toelegt op Europese thrillers. Zij biedt aldus een tegenwicht aan de overweldigende hoeveelheid Angelsaksische misdaadliteratuur. Met boeken afkomstig uit Duitsland, Noorwegen, Zweden en Frankrijk geeft het fonds een zeer gevarieerd beeld van de continentale misdaadroman. Onlangs verscheen *Dodelijke investering*, de eerste Nederlandse vertaling van het in Duitsland uitermate populaire schrijversduo Norbert Klugmann en Peter Mathews, dat al een stuk of zeven boeken op zijn naam heeft staan. Van een ander gerenommeerd tweetal, de Zweden Leif Silbersky en Olov Svedelid, dat in eigen land tot de meest gelezen schrijvers behoort, werd recentelijk *Een stem voor de dood* uitgebracht.

De nieuwste titel is die van de Spaanse romancier, dichter en essayist Manuel Vázquez Montelbán: *Tahiti ligt hij Barcelona*, de tweede roman met de privé-detective Pepe Carvalho in de hoofdrol, waarmee Montelbán opnieuw zijn uitzonderlijke kwaliteiten als misdaadauteur etaleert. Meer dan alleen een spannend en meeslepend verhaal, is *Tahiti ligt bij Barcelona* ook prachtig geschreven. Net als in *Voetbal is oorlog* toont Montelbán zich een veelzijdig en geraffineerd stilist. Met Pepe Carvalho heeft hij een opmerkelijke detective in het leven geroepen. Carvalho is een melancholiek aangelegde vijftiger met een filosofische inslag, teleurgesteld in het bestaan, maar zich niettemin bekommerend om twee randfiguren met wie hij zijn leven deelt: Charo, de prostituee met wie een verhouding heeft en Biscuter, zijn assistent en kok. Vooral dit laatste is van belang, want Carvalho is een culinaire fijnproever. Niets brengt hem zozeer in vervoering als goed toebereid voedsel. Zijn eetlust lijkt een tegenstelling te vormen met zijn uitgebluste intellectuele honger. Hij stookt zijn boeken op in de open haard. Zijn literaire kennis komt hem niettemin zeer goed van pas bij het ontraadselen van de moord op Stuart Pedrell, een projectontwikkelaar, die na een jaar spoorloos te zijn verdwenen, plotseling weer opduikt als lijk in een bouwput. Via een gedicht van Pavese waaraan Pedrell bijzondere betekenis hechtte, lukt het Carvalho te achterhalen waarom hij een jaar tevoren alles en iedereen in de steek liet en wat hij in de tussentijd heeft gedaan. Zou Pedrell volgens zijn omgeving in het voetspoor van Gaugin naar Tahiti zijn vertrokken, zoals de titel van het boek al aangeeft, ligt de oplossing van zijn raadselachtige verdwijning dichterbij huis. Voor een liefhebber van de Catalaanse keuken als Pepe Carvalho moet dat een aangename gedachte zijn.

Manuel Vázquez Montelbán, *Voetbal is oorlog* (1996) en *Tahiti* ligt bij Barcelona (1997), uit het Spaans vertaald door respectievelijk Maria Florenza Rodellar en Francine Mendelaar en uitgegeven door uitgeverij Signature.

[Boorgaten - W. Broens]



[Nummer 253]

Voorwoord

In dit nummer van BZZLLETIN staat het werk van Leon de Winter centraal. De Winter heeft zich de laatste jaren ontpopt tot een van de meest gelezen en best verkopende romanciers van Nederland. Doet lezend Nederland daarmee een uitspraak over zijn werk, de literaire kritiek lijkt een tegengestelde richting te zijn ingeslagen. Veel criciti menen dat De Winter met zijn roman *Kaplan* een knieval heeft gemaakt voor de commercie en het makkelijk verdiende geld. Vanaf die roman kunnen zijn boeken dan ook bijna zonder uitzondering op een negatieve, soms zelfs onverholen vijandige ontvangst rekenen. De vraag naar het waarom dringt zich daarbij op: schrijven m.a.w. goed verkopende auteurs oppervlakkige boeken? Naast artikelen over de latere romans van De Winter en een uitgebreid interview met de auteur staat dit nummer van BZZLLETIN daarom vooral in het teken van de poging om de achtergronden voor die negatieve ontvangst te analyseren. Zo gaan August Hans den Boef en Hans Dekkers onder meer in op het kunstmatig onderscheid dat er in Nederland wordt gemaakt tussen 'literatuur' en boeken waarin gebruik wordt gemaakt van elementen die als karakteristiek worden aangemerkt voor 'populaire' literatuur: de vertelling, de anekdote, de spanning. Ron Elshout belicht de vaker optredende, en soms zelfs malicieuze neiging bij critici om hoofdpersonen uit romans te verwarren met auteurs. Hij voert aan dat die verwarring het zicht op een wel degelijk bestaande, artistieke of levensbeschouwelijke thematiek verduistert.

In een tweetal kortere bijdragen tenslotte wordt de receptie van het werk van De Winter in Vlaanderen en in de joodse gemeenschap onder de loep genomen.

J. Heymans
Tussen afgrijzen en overgave
In gesprek met Leon de Winter

Op de laatste zaterdag van 1997 publiceerde Leon de Winter een groot artikel onder de titel 'Lady Madonna' in het Algemeen Dagblad. Verlucht met tien 'platen' was het over twee krantenpagina's opgemaakt. Dat in het oog springende artikel handelt over de grootste mediagebeurtenis van het toen bijna verstreken jaar en misschien wel die van de hele geschiedenis tot nu toe: het afscheid van prinses Diana. Het is een typisch De Winteressay. Aan de hand van het leven, het lijden en de dood van Diana Spencer komt de veelgelezen schrijver tot de formulering van allerlei opvattingen die ook in zijn eigen romans doorklinken:

> Het is ontegenzeggelijk waar: we hebben niet genoeg aan de zorgen van alledag, aan de feiten van ons werk, aan het geluk van onze familie en onze directe naasten. Serieuze kranten als Le Monde en The New York Times wijdden vele kolommen aan Diana's dood, een dom ongeluk dat ten diepste verbonden is met het fenomeen dat we van haar hebben gemaakt. Dat we van haar moesten maken omdat wij, net als Diana, niet anders zijn dan wie wij zijn: sterfelijke wezens op zoek naar een zingeving, op zoek naar beelden en symbolen die onze grenzen zowel overstijgen en verzachten. Dat brave meisje speelde, zonder dat zij er zich van bewust was, de hoofdrol in een in wezen religieus spektakel - zij overstijgt de legendes van Marilyn Monroe en Jackie Kennedy omdat zij, meer dan haar twee voorgangers, in onze verbeelding de schoonheid van het machteloze verbeeldde.

Vervolgens betoogt De Winter dat fictie en werkelijkheid volkomen door elkaar lopen in Diana's lijdensverhaal, zelfs zo zeer dat we, nu zij er niet meer is, 'alles op haar projecteren wat sinds haar verschijning in onze ziel lag te rijpen'. In de apotheose van zijn artikel zet hij, zoals ook in de titel 'Lady Madonna' al enigszins tot uitdrukking komt, de religieuze dimensie van de verhouding tussen fictie en werkelijkheid nog iets scherper aan. Daarbij is de *canard* dat de enige overlevende inzittende bij Diana's auto-ongeluk zijn tong had verloren, een inspirerend aanknopingspunt:

> In vroegere tijden zou hij, als hij hersteld was, door de wereld trekken en zouden de mensen hem nawijzen, omdat zij in zijn gelaat het teken van het zwijgen hebben begrepen. Wat hij heeft gezien en gehoord, kan niet worden verteld. Hij was getuige van het einde van een sprookje en het begin van de mythe. De Goden hebben haar weggenomen en ons met haar verhaal alleen gelaten. Wat wij van haar hebben gemaakt, is essentieel voor de menselijke cultuur. Krampachtig proberen wij op TV, in de bioscoop en op papier de verhalen te scheppen die de essentiële structuren van wat en wie wij zijn, kunnen blootleggen. En slechts een heel enkele keer geeft de werkelijkheid ons de kans om zo'n essentieel verhaal buiten de kunstmatige omstandigheden van de fictie te beleven. Wij allen weten

> hoe onschuldig zij was, hoe mooi zij was, maar net als die laatste overlevende kunnen wij nooit de woorden vinden om de kern van haar wezen te benoemen. Het enige dat wij hebben, is haar verhaal. Laten we haar gedenken, de schone prinses die het goede zocht, verstoten werd, medeleven met de zieken toonde en de leugen vond.

Aldus eindigt het essay in het ochtendblad waaraan De Winter sedert het begin van 1998 als maandagse columnist is verbonden. Als het al iets duidelijk maakt, dan toch dat juist deze schrijver de eerst aangewezene is om Diana's lijdensverhaal in een roman te laten sublimeren; zo naadloos sluit het in het essay aan de orde gestelde thema van werkelijkheid en verbeelding - zeker in combinatie met de religieuze ver-

wijzingen en een daarbij passende toonzetting - op zijn romans aan.

'Lady Madonna' is niet de eerste proeve van De Winter waarin Diana Spencer een rol speelt. In het oorspronkelijk in de Volkskrant gepubliceerde artikel 'Overpeinzingen in een door rellen gehavende stad', geschreven naar aanleiding van de 'wave of riots', de rassenrellen die in de zomer van 1981 in de Londense wijk Southall begonnen en vervolgens naar andere steden en wijken oversloegen, wandelt hij - opnieuw - naar Lower Clapton Road, waar de hoofdpersoon in zijn roman *Zoeken naar Eileen W.* (1981) een boekhandel drijft. In de omgeving daarvan ziet hij in een pub toevallig een televisieprogramma over het huwelijk van prins Charles en Lady Di:

> Dan lijkt alles in de pub even stil te staan. De darts die naar het bord schieten hangen onbeweeglijk in de lucht, op de beeldbuis stokt Lady Di in een bevallige pose, de man naast mij houdt het glas bier roerloos voor zijn getuite lippen, de bardame blijft gebogen naast de geopende ijskast staan. Ik lijk begrip te voelen voor de woede om de onbeweeglijkheid, voor de haat tegen de stilstand, maar ook voel ik de neiging weg te zakken in de veilige overzichtelijkheid van deze pub. Ik wil bewegen maar ook stilstaan; ik wenste dat ik stilstaand kon bewegen, bewegend kon stilstaan.

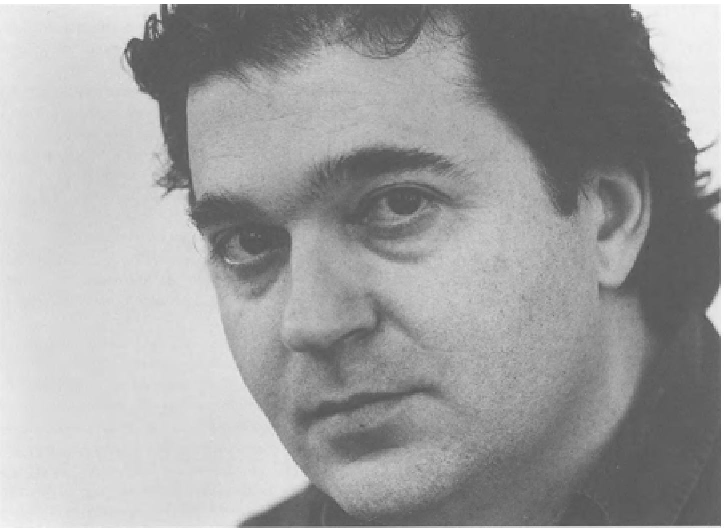
Dit stuk over de Engelse rellen werd opgenomen in *Lady Di in bevallige pose* (1996), een bundeling van verspreid gepubliceerde essays, columns en andersoortige artikelen. Eerder verscheen dit mengelwerk onder meer in NRC Handelsblad en De Krant op Zondag. Op het omslag van de 'essaybundel' prijkt een *still* van de geel gecapuchoneerde actrice Lysette Anthony in de speelfilm *Zoeken naar Eileen* (1986). De titel van de bundel, onderin de omslagfoto geplaatst, suggereert dat deze Eileen eigenlijk ook een Lady Di is. Ze verdwijnt zowel in het boek als in de film plotseling in de catacomben van een restaurant, maar haar verhaal blijft bestaan, opgetekend als het is door de antiquair in Londen.

De verhouding tussen fictie en werkelijkheid die in de omslagfoto van *Lady Di in bevallige pose* als het ware oplicht, komt in de bundel ruimschoots aan bod, onder meer in een drietal stukken over Peter Handke en een paar over de verfilming van De Winters eerste romans. In het verlengde daarvan heeft De Winter in zijn essaybundel ook een lezing opgenomen waarin hij, tegen de achtergrond van de technische vooruitgang, de fundamenteel menselijke behoefte van 'de mythische organisatie van de wereld' probeert te verkennen. Volgens dit beginsel, in het begin van de jaren zeventig opgeworpen door de Poolse filosoof Leszek Kolakowski, heeft de mens behoefte aan de mogelijkheid om zijn doen en laten te begrijpen als het accepteren van de onverschillige wereld. Dit begrip, dat in tegenstelling tot wetenschappelijke uitspraken niet te verifiëren is, kan middels allerlei mythen tot stand komen. Sommige mythen verwerpt De Winter, zoals Handkes vlucht naar het mysterie, maar hij is geneigd om andere, zoals de instant-mythen van de massaconsumptie - denk alleen maar aan de rituele verbroedering in de vroegere Douwe Egberts-reclames - als een rijk der vrijheid te herwaarderen. De voorbeelden die door de massacultuur worden aangereikt bieden natuurlijk maar in beperkte mate een geestelijk houvast. Dit ervaart de hoofdpersoon in *De (ver) wording van de jongere Dürer* (1978), De Winters eerste roman, op pijnlijke wijze. De

onverschilligheid van de wereld - in de ruimste betekenis van het woord - en de sjablonen van de massamedia doen hem in een ‘traumatische leegte’ belanden. Niet voor niets heeft De Winter aan zijn roman een motto uit *De eendimensionale mens* (1964) van Herbert Marcuse meegegeven (al heeft hij later toegegeven dat hij dat boek toen nog niet had gelezen):

> Om een (jammer genoeg fantastisch) voorbeeld te geven: als alleen al alle reclame makende en alle indoctrinerende informatie- en ontspanningsmedia zouden verdwijnen, zou het individu in een traumatische leegte gedompeld worden, waar hij de kans zou krijgen zich te verwonderen en te denken, zichzelf (of, liever gezegd, de negatieve kant van zichzelf) en zijn samenleving te leren kennen. Beroofd van zijn onechte vaders, leiders, vrienden en afgevaardigden zou hij weer opnieuw moeten leren spreken. Maar de woorden en zinnen die hij

zou vormen, zouden wel eens heel anders kunnen uitvallen, evenals zijn verlangens en angsten.



(foto: Herman Nijhof)

De jongere Dürer probeert aan de door Marcuse aangedragen traumatische leegte te ontkomen door zijn lijfboek *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) te bestuderen, maar hij kan zijn eigen ervaringen niet inpassen in de beschrijvingen van Josef von Eichendorff, met alle gevolgen van dien. Dergelijke wrijvingen - en soms zelfs regelrechte verhaspelingen - tussen fictie en werkelijkheid spelen in alle romans van De Winter tot en met *De hemel van Hollywood* (1997) een rol. Alleen is het uitgangspunt van deze laatste roman precies het tegenovergestelde van dat van *De (ver) wording van de jongere Dürer*. Dat blijkt onder meer uit het motto van *De hemel van Hollywood*, afkomstig uit *The Unreal America: Architecture and Illusion* (1997) van Ada Louise Huxtable: ‘Ik weet niet op welk moment we ons gevoel en belangstelling voor de werkelijkheid verloren hebben, maar op een bepaald moment werd besloten dat de werkelijkheid niet de enige optie was; dat het mogelijk was, toegestaan, zelfs wenselijk om die te verbeteren; dat je het kon vervangen door een aangenamer product’. In *The Unreal America* probeert Huxtable, de *grand old lady* van de architectuur- en kunstkritiek in de Verenigde Staten, onder meer de vraag te beantwoorden wat de reusachtige ontwikkeling van Las Vegas en de opkomst van allerlei pretparken betekent voor het werkelijkheidsbesef van de Amerikanen.

6

Tussen afgrijzen en overgave

Geheel in de geest van Huxtable's motto speelt De Winter in *De hemel van Hollywood* gedurig met de vraag hoe de personages denken dat de wereld en hun plaats daarin eruitziet: 'Er bestaat in dat boek geen scheidslijn meer tussen fictie en werkelijkheid. De ene gegevenheid loopt volstrekt in de andere over. Niet de fictie wordt gevoed door de werkelijkheid, maar omgekeerd. Dit verschijnsel doet zich niet alleen in mijn roman voor, maar je kunt deze tendens in toenemende mate om je heen zien. We nemen steeds vaker gedragingen, zijnswijzen en zelfs ervaringen over die de fictie ons aanreikt. De belangrijkste bronnen van deze fictie zijn natuurlijk de film en televisie. Deze media geven een beeld van een werkelijkheid die - voorzover je dat op dit moment nog objectief kunt waarnemen - helemaal niet hoeft te stroken met hoe die werkelijkheid is. De af beeldingen zijn veel belangrijker geworden dan het origineel. Deze ontwikkeling heeft geleid tot zulke curieuze verschijnselen als Las Vegas of het pretpark. Dat pretendeert zo ongeveer de wereld te vervangen. Als je daar rondloopt, hoef je niets anders meer.'

De Winter ('s-Hertogenbosch, 1954) zit in het souterrain van zijn woonhuis in Bloemendaal. Het is aan de vooravond van de winter, maar het lijkt al wel bijna voorjaar. Weliswaar houdt De Winter niet van het grote pretpark Las Vegas, maar hij wordt er wel door gefascineerd: 'Dan word ik altijd heen en weer geslingerd tussen afgrijzen en overgave. Hollywood bestaat niet, in tegenstelling tot Planet Hollywood, de restaurantketen. Als je daadwerkelijk naar de gemeente Hollywood gaat, is alles wat met dat icoon wordt geassocieerd, afwezig, maar Planet Hollywood bevredigt de door jou gekoesterde verwachting. Daar kun je je ogen niet voor sluiten. De echo's van dergelijke verschijnselen klinken heel lang na. Allerlei fictie wordt op een intrigerende manier ergens verstrekt en die komt dan op een andere manier weer in de werkelijkheid terug. Oftewel: de virtuele wereld is al lang begonnen. We leven er middenin en we hebben het eigenlijk niet eens in de gaten.'

Wat was voor u het uitgangspunt om aan De hemel van Hollywood *te beginnen? Het motto van Huxtable? Het voornemen om een roman te schrijven die, qua inhoud en toon, het tegenovergestelde aan* De (ver) wording van de jongere Dürer *zou zijn?*

Nee, niets van dit alles. Dat vloeit allemaal uit het boek zelf voort. Het uitgangspunt voor *De hemel van Hollywood* was: het onbeslisbare ogenblik dat je niet weet in welke werkelijkheid je verkeert. Dit overkomt je bijvoorbeeld als je wakker wordt. Deze gebeurtenis vind ik de oerfase van het bewustzijn. Je valt al volledig samen met jouw 'ik' - *whatever that may be* -, maar het is nog niet aangekleed. Het hoeft zich nog niet aan de werkelijkheid aan te passen. Ondergeschikt te maken aan indrukken. Het hoeft de omringende wereld nog niet te overmeesteren. Het kan nog alle kanten op, zo lijkt het althans.

Dit is, volgens mij, de gemoedstoestand waarin *De hemel van Hollywood* zich ophoudt. Zeker in die zogenaamde brief van Tom Green of wie de schrijver daarvan dan ook is, aan het einde van de roman, ervaar ik deze geestesgesteldheid heel sterk. Dat verlangen naar een volstrekt authentieke gewaarwording, naar iets wat nog nooit iemand heeft beleefd. Daar probeer je de woorden aan te geven. Dan onderga je een ervaring, alsof je opnieuw wordt geboren in een volwassen bewustzijn. Deze sensatie. Dat is de emotionele stroom waaraan ik me overgeef tijdens het schrijven.

Tijdens het wakker worden komt iemand langzaam maar zeker tot het besef dat hij niet volledig kan samenvallen met zichzelf. Hij maakt deel van zijn omgeving uit, hoe graaghij daarvan misschien ook wel zou willen loskomen. Ligt deze ervaring waardoor iemand niet meer onbevangen naar de wereld kan kijken, eigenlijk niet ten grondslag aan al uw romans?

Je vraagt me nu wel heel veel, namelijk om al mijn boeken in elkaar te schuiven en daar een etiket op te plakken. Iets van het gesuggereerde, is, geloof ik, wel waar. Ik vind bijvoorbeeld dat *De hemel van Hollywood* qua structuur veel op *Zoeken naar Eileen W*. lijkt, terwijl de aanpak en de buitenkant natuurlijk heel verschillend zijn. Beide romans zijn in een andersoortige taal geschreven, maar de essentiële ervaringen die daaraan respectievelijk ten grondslag liggen, lijken op elkaar. Het slot van *De hemel van Hollywood* heeft veel

weg van dat van *Zoeken naar Eileen W.*, waarin een renpartij in de mist wordt beschreven. Er stappen mannen te paard in de rondte en de hoofdpersoon holt door de mist heen. Steeds zie je - als lezer - even iets en dat verdwijnt dan weer achter de mist. Een soortgelijk perspectief, een soortgelijke gemoedstoestand, dient zich in het laatste deel van *De hemel van Hollywood aan*. Dat drong ineens met een schok tot mij door,- overigens niet tot mijn genoegen, want het geeft me iets te veel een sensatie van stilstand.

In uw debuutroman De (ver) wording van de jongere Dürer *onderneemt het hoofdpersonage, nadat hij uit de jeugdgevangenis in Vught is vrijgelaten, een queeste van 's-Hertogenbosch via München naar Hoek van Holland. En alleen de titel van uw tweede roman al duidt onomwonden op een queeste. In uw daaropvolgende romans ondernemen de hoofdpersonages ook steeds een queeste,- en niet zelden naar een plek waar ze met hun joodse afkomst worden geconfronteerd. Zou u een roman zonder queeste kunnen schrijven?*

Ik kan me, eerlijk gezegd, geen verhaal zonder queeste voorstellen. Die queeste kan symbolisch van aard zijn, door het hoofd, maar het kan ook een tocht door de wereld zijn. In mijn boeken ondernemen de hoofdpersonages over het algemeen een tocht door de wereld. Daarom dient een woord als queeste zich bij mij misschien wat sneller aan dan bij andere schrijvers.

In mijn ogen is een queeste een spannend uitgangspunt voor een roman, omdat een dergelijke tocht de duidelijkste vorm voor het leven is. Elke biografie heeft een geografie. Je kunt dus lijnen op een landkaart trekken. Zo letterlijk neem ik een queeste in de regel. Aan de hand van zo'n geografie zie je, als vanzelf, een levensloop van een personage ontstaan.

Sierlijke oogkleppen

Een van de schrijvers in wier boeken bij uitstek queestes worden ondernomen, zowel in de Aussenwelt *als door de* Innenwelt, *is Peter Handke. U was een groot bewonderaar van zijn werk, getuige bij voorbeeld* De (ver) wording van de jongere Dürer *en de essays in* Lady Di in bevallige pose, *maar na het 'Dramatisches Gedicht'* über die Dörfer *(1982) hield u 'het gevecht met hem' voor gezien. Waarom?*

Wat Handke na een stuk als 'Die andere Lehre der Sainte-Victoire' en *Kindergeschichte* (1981) in toenemende mate begon te doen - en overigens: heel virtuoos - was het beschrijven van wat hij had ontdekt. Daarmee verdween voor mij de spanning uit zijn boeken. In concreto: de *Aussenwelt* werd het schuldloos landschap van Cézanne en de *Innenwelt* de onbevangen blik van een kind. Beide werelden verloren hun last. Met andere woorden, Handkes reis door de buitenwereld hield op. Hij had een waarheid gevonden,- en dergelijke mensen zijn over het algemeen niet de interessantste.

Dat afscheid van Handke - ik heb zijn latere werk niet of nauwelijks gelezen - deed me nogal verdriet, omdat je met schrijvers die je bewondert, toch op een raadselachtige manier een directe, persoonlijke band ontwikkelt. Je hebt het gevoel dat je ze een beetje kent, in ieder geval hun verbeelding. Je krijgt hun gedachtengoed

in die boeken van hen aangereikt. En ik ging daar toentertijd heel intens mee om. Zoals ik me de aanschaf van mijn eerste Handke-boek in Den Bosch herinner, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1969), staat ook het demasqué van Handke mij nog helder voor de geest. Dat waren treurige dagen.

Toch heeft ook Handke recentelijk weer een reis naar de buitenwereld ondernomen. Kort voor de totstandkoming van de vrede in het voormalige Joegoslavië, in november 1995, ging hij op zoek naar de ware toedracht in dat oorlogsgebied. Hij heeft die queeste geboekstaafd in Eine winterliche Reise zu der Flussen Donau *(1996). Heeft hij zich daarmee gerevancheerd?*

Dat boek van Handke heb ik toevallig wel gelezen en ik vond het een kolossale misser. Het was geschreven op basis van de volgende redenering: een paar van mijn vrienden zijn aardige Serviërs, dus alle Serviërs zijn aardig. Tot die vrienden behoren zijn Servische vertaler Zarko Radakovic en een zekere Zlatko B., een kroegtijger in Salzburg. Dat boek over Servië is niets anders dan een variant van de zekere werkelijkheid waarin Handke leeft. Hij kan daarom niet goed meer om zich heen kijken,- allemaal het gevolg van de sierlijke oogkleppen die hij heeft opgezet.

Echo's

In de meeste van uw romans reflecteert u op filosofische en literaire werken van anderen. Ik geef een aantal voorbeelden. In De (ver) wording van de jongere Dürer *verwijst u naar*: Aus dem Leben eines Taugenichts *van Von Eichendorff en* Der Angst des Tormanns beim Elfmeter *van Handke. In* Zoeken naar Eileen W. *draait het onder meer om* Tristan en Isolde. *En een 'vertelling' als* La Place de la Bastille *(1981) bevat verwijzingen naar* La place de l'étoile *(1973) van Patrick Modiano. Ook in uw latere, minder hermetische en intertekstuele romans klinken de echo's van andere literatuur door, zoals* De ondraaglijke lichtheid van het bestaan *(1985) van Milan Kundera in* Kaplan *(1986) en* Heart of darkness *(1898) van Joseph Conrad in* Zionoco *(1996). Houden al uw romans een reflectie op de wereldliteratuur in?*

Nee, maar soms thematiseer ik het lezen van een boek of een schrijver. Die boeken van Von Eichendorff en Handke spelen een dramatische rol in *De (ver) wording van de jongere Dürer*, een roman die beide genoemde auteurs nooit zouden hebben geschreven. Deze werkwijze heb ik een aantal keren in mijn romans toegepast. Waarom? Simpelweg omdat allerlei boeken nu eenmaal een rol spelen in de werelden van de verhalen die ik heb bedacht. In menig leven - en dus ook in het mijne - klinkt de wereldliteratuur door. En die beïnvloedt dat. Zo heb ik in *Hoffman's honger* (1990) een beroep gedaan op de *Verhandeling over de verbetering van het verstand en over de weg waarlangs het het beste tot de ware kennis der dingen geleid wordt* (postuum gepubliceerd in 1677) van Baruch de Spinoza. Daarin klinkt dus ook het lezen van een schrijver sterk door. Die roman heeft natuurlijk niets te maken met het aard en de toon van Spinoza's werk, maar het gaat er wel over. En zo speelt in *Zionoco* (1995) de Talmoed een belangrijke rol. Het eerste deel van dat boek staat op het eerste gezicht nogal ver van Talmoedische literatuur af, maar die klinkt wel na. Daarentegen is *De hemel van Hollywood* geen reactie op het lezen van de specifieke Hollywood-schrijvers, zoals Scott Fitzgerald en diens *The last tycoon* (1941). Dat vind ik eigenlijk een nogal vervelend boek. Er zijn allerlei Amerikaanse schrijvers van *hard boiled novels* die ik met genoegen lees, zoals James Elsworth en Elmore Leonard, maar *De hemel van Hollywood* is beslist geen antwoord op hun werk.

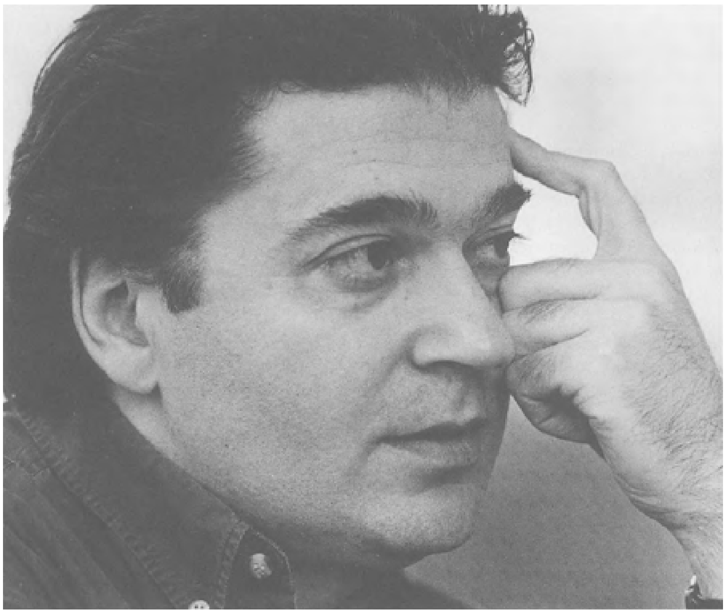
Behalve de canon van de wereldliteratuur speelt ook een ander soort boeken een rol in uw werk, namelijk die welke u van plan bent te zullen gaan schrijven. Zo merkt u in uw laatste Handke-essay in Lady Di in bevallige pose *op dat u ooit nog een verhandeling over het tijdsbegrip bij Kafka moet opzetten. In* Vertraagde roman *(1982) probeert een schrijver materiaal te verzamelen voor een roman die 'Hoffman's honger' moet gaan heten. De bedoelde schrijver krijgt in uw daaropvolgende boek een naam: Leo Kaplan. En trouwens ook het idee voor een roman: 'Kaplan kon zich een roman voorstellen die "Het monster van Florence" heette. Een boek over een garagehouder of een kruidenier of een boekhouder die bij het zien van een jongen en een meisje die zich onder een dak van bladeren en takken uitstrekten zijn gemoed niet kon beheersen en een einde maakte aan de verrukking van een vrijpartij in de open lucht. Of wilde het monster hun liefde tot de eeuwigheid doen uitstrekken?' Waarom geeft u zichzelf openlijk van dergelijke opdrachten? Om ze vervolgens meestal niet te voltooien?*

Ach, dat is *Spielerei*. Ik ben inderdaad zo onnozel om mezelf een opdracht te geven en die ook daadwerkelijk op te schrijven, waardoor ik er eigenlijk wel aan moet beginnen... en dat dan toch niet doe. De lezers van *Kaplan* dachten in 1986 dat ik 'Het monster van Florence' had verzonnen, maar het was een bestaand gegeven. Er liep daar indertijd een heuse *serialkiller* rond die het had voorzien op vrijende paartjes. Overigens is dat boek inmiddels daadwerkelijk verschenen. Het is van de hand van een Italiaanse schrijfster. Het is allemaal nogal kinderachtig. Waarom zou ik al die ongeschreven boeken anders al aankondigen of benoemen? Ik omring me graag met allerlei ideeën. Dat geeft een beetje vastigheid aan het bestaan. Ik probeer in ieder geval voortdurend in de toekomst te kijken en mij af te vragen welke boeken daar allemaal nog liggen te wachten,- om door mij te worden geschreven.

Is een van die verhoopte romans een vervolg op Kaplan? *Dat boek houdt namelijk nogal plompverloren op*.

Ja, dat is een heilige opdracht, al was het maar om mijn

dankbare lezers van *Kaplan* een vervolg te geven. Dat boek houdt inderdaad nogal ruw op. Boem,- en toen was het afgelopen. Ik heb me daarna ook wel eens afgevraagd hoe het die man verder is vergaan. Hij had zich aan het einde van *Kaplan* verzoend met zijn joodse afkomst. Ik had voldaan aan de opdracht van het boek, maar in hoeverre was daarmee ook voldaan aan Kaplans levensvervulling (voorzover ik zo'n groot woord mag gebruiken)? Dat weet ik niet. Daar kom je pas achter als je daadwerkelijk gaat schrijven. In het vervolg van *Kaplan* moet de vraag worden beantwoord of de verzoening met het verleden hem ook de rust heeft gegeven om verder te werken en het leven te nemen zoals het komt.



(foto: Herman Nijhof)

Ik heb het gevoel dat Kaplan een aantrekkelijk personage voor u is. U kunt onder meer allerlei opvattingen over uw eigen schrijverschap in hem kwijt. Is deze inschatting juist?

Toen ik aan dat boek begon, had ik me voorgenomen dat het alle kanten uit mocht waaieren. Niks geen strengheid meer. Ga elk zijpad in dat zich aandoet. En als je vastloopt, ga je gewoon netjes terug. De opdracht van *Kaplan* was: tegen alle regels ingaan. Als een slager wilde ik dus een worst maken waarin ik alles kon stoppen wat mij voor handen kwam. De benadering van de boeken die ik voordien had geschreven, was ik als een keurslijf gaan ervaren. Volgens die dodelijke consequentie wilde ik niet meer denken. Ik nam me voor een heel andere roman te schrijven. Iets frivools. Een boek als *Kaplan* was, literair gesproken, het meest frivole dat ik me toentertijd kon voorstellen: bizar, meer-

stemmig, een losse dramatische structuur en toch ook een liefdesverhaal. Met *Kaplan* heb ik de strengheid die ik in *Zoeken naar Eileen W.* of *La Place de la Bastille* had proberen na te streven, volkomen opgeblazen.

In hoeverre probeerde u in Vertraagde roman *de literaire uitgangspunten van uw vroegere romans al te relativeren? Ik denk bijvoorbeeld aan de verhitte discussies die de schrijvende hoofdpersoon voert met de studente Maaike - een aanhangster van de stelling dat literatuur het grensgebied is waar 'aksiemodellen' in theorie worden beproefd. Zij verwijt hem dat hij steeds traditioneler is gaan schrijven.*

Eigenlijk was de fictieve schrijver in *Vertraagde roman* al verder dan ik toentertijd was. Oorspronkelijk verscheen dat boek als een feuilleton in de Volkskrant. Vervolgens noemde ik het een reportage en tegenwoordig beschouw ik het maar als een probeersel. Zo letterlijk mogelijk. In *Vertraagde roman* probeerde ik op papier al een beetje uit hoe het zou zijn als ik me zou ontwikkelen tot een veel realistischere schrijver. Daarom heb ik dat boek, denk ik, geschreven,- uit onzekerheid.

Al die reizen in *Vertraagde roman* heb ik in de zomer van 1982 daadwerkelijk gemaakt, maar de meeste personages heb ik verzonnen. Dat geldt ook voor Maaike. Evenals voor allerlei andere dingen in het boek, bijvoorbeeld de dood van de vader van de hoofdpersoon. Een van de weinige personages die ik niet heb verzonnen, is de Oostenrijkse schrijver die aan het einde van het verhaal opduikt. Dat was Peter Rosei - en niet, zoals je misschien zou verwachten, Peter Handke. Van deze laatste had ik toentertijd al zo'n beetje afscheid genomen. Rosei is een uiterst slimme man die zich nooit tot schrijver heeft laten reduceren. Hij verkiest het leven boven de literatuur. Helaas is hij, ook in Oostenrijk, nogal in de vergetelheid geraakt.

Ter lering en vermaak

De schrijver in Vertraagde roman *maakt allerlei omzwervingen. Hij bezoekt een aantal locaties voor* Hoffman's honger, *hij maakt aantekeningen over het hoofdpersonage, de meest uiteenlopende details en de verhaallijn, maar de roman zelf blijft vooralsnog ongeschreven. Blijkbaar moest u het gegeven nog een tijdje laten rusten. Waarom?*

Je kunt een idee voor een boek hebben en daar nog niet aan toe zijn. Technisch niet en emotioneel niet. Je kunt de spankracht nog niet opbrengen om een tijd lang met een dergelijk personage op te trekken. Het is natuurlijk ook geen pretje om jezelf met iemand als Felix Hoffman op te sluiten. Dat vraagt geweldig veel van je.

Het was bijvoorbeeld afwisselender, frisser en spannender om een tijdje met die losgeslagen Kaplan op te trekken. Dat was vakantie! Met dat personage verwijlde ik als schrijver in een pretpark. Met Hoffman werd ik gedwongen om veel meer tot op het bot te gaan. Hoe cynisch hij soms ook klinkt, en hoe absurdistisch sommige taferelen in dat boek ook zijn, het ging bij hem om een vorm van verdriet die ik op die manier in *Kaplan* niet heb aangeraakt. Let wel: ik heb het nu over de periode van het schrijven. Bij het ene boek is de identificatie met het hoofdpersonage feestelijker dan bij het andere. Van al mijn personages heeft Hoffman verreweg het meeste van mij geëist. Bij hem kon ik me nergens verschuilen. Daarentegen bood Kaplan me

altijd ontsnappingsmogelijkheden. Zijn liefdesgeschiedenis is ongetwijfeld tragisch, maar daarmee kon ik makkelijker leven dan met de intense treurnis van Hoffman. Die kon ik niet van me afleggen. Dat personage bleef maar doorzeuren.

Toen ik aan de eerste versie van *Hoffman's honger* werkte, kon ik me nauwelijks ontspannen. In de avonduren probeerde ik die tekst van Spinoza te doorgronden. Dan bereidde ik het schrijfwerk voor de volgende dag voor. Misschien had ik me, met het oog op Hoffmans slapeloze nachten, ook in een andere filosoof kunnen verdiepen, Augustinus of Thomas van Aquino, maar de figuur van Spinoza bood een paar voordelen: hij was een jood, er hing een geur van spionage om hem heen en hij had contact met de hoge heren in Den Haag. Zijn persoon roept een grote eenzaamheid en zuiverheid op. Dat hij de kost verdiende met het slijpen van lenzen is natuurlijk ook intrigerend. De boeken van Spinoza zijn onwaarschijnlijk streng opgebouwd. Dat vormde een juiste aanvullings

en een mooi contrast ten opzichte van mijn Bourgondische personage.

Bij de voorbereiding van *Hoffman's honger* heb ik naar een heilige tekst gezocht die tegelijkertijd aards en geseculariseerd kan worden begrepen. De *Verhandeling over de verbetering van het verstand* is wat opener dan de *Ethica* (1677). Met dat postuum verschenen hoofdwerk van Spinoza had hij nooit een innige band kunnen krijgen. Ondanks alle zekerheid die de *Verhandeling* uitstraalt, is dat boek, vreemd genoeg, ook heel persoonlijk. Het bevat bij voorbeeld uitspraken in de sfeer van: ‘Ik heb gehuild, gewankeld, getwijfeld, maar ik ben tot iets gekomen’. Dit is een mooie, menselijke toon die indruk op Hoffman kon maken.

Hij is op zoek naar iets wat de herinnering en het voorstellingsvermogen stilzet. Helaas voor hem is hij niet een gewoon gelovig mens, zoals zijn vrouw, maar het lukt hem niet om verder te leven zonder een of andere tekst. Er moet een grondtekst in zijn bestaan komen. Het is dus onvermijdelijk dat hij op een dag, tijdens een magisch moment in de Nederlandse ambassade in Praag waar hij resideert, een boek openslaat: de *Verhandeling over de verbetering van het verstand*. Daarmee probeert hij zijn geheugen stil te zetten. Tot op zekere hoogte had hij ook naar een ander boek kunnen grijpen, maar dit was de meest geschikte tekst die ik kon vinden.

Aan het einde van de roman valt Hoffman - een vereenzaamde, in zichzelf gekeerde man - in het bos op zijn knieën. Zijn vrouw steekt een vergevende hand naar hem uit. Iets als kosmische troost is er niet, zoals velen kunnen beamen. Het duurt zolang als het duurt. Wat er op de laatste bladzijden van *Hoffman's honger* gebeurt... ik weet het niet precies. Maar er wordt een bepaalde vorm van troost gesuggereerd in Hoffmans langdurige, verdroogde huwelijk. Dat komt toch weer enigszins tot leven en biedt hem een zekere bescherming. En de rol van Spinoza bij dit alles? Opnieuw daalt Hoffman in de filosoof af, maar nu in diens *Ethica*, in afwachting van de eeuwwisseling.

Ondanks uw toelichting zie ik, eerlijk gezegd, nog niet in waarom u in uw romans en essays zo nadrukkelijk verwijst naar de overpeinzingen van allerlei filosofen. In uw vroegere werk doet u, al dan niet openlijk, nogal eens een beroep op Theodor Adorno, Marcuse en Ernst Bloch. In uw latere werk heeft u deze marxistisch georiënteerde denkers vervangen door Kolakowski, Spinoza en - niet te vergeten - de onbekende schriftgeleerden van de Talmoed. Waarom grijpt u in uw romans op al die filosofische literatuur terug? Ter lering ende vermaeck? Of is literatuur een vorm van toegepaste filosofie?

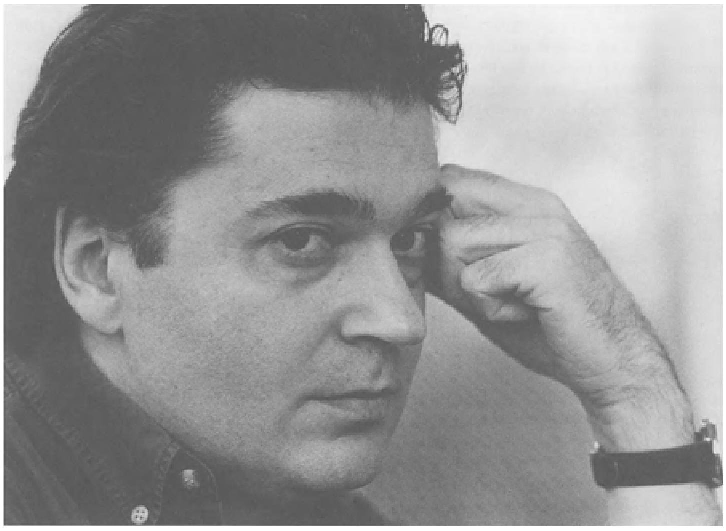
Dat was voor die boeken van mij van belang. Binnen een roman worden zekere eisen gesteld en daaraan wil ik voldoen. Of de lezer daardoor te weten komt dat ik bijvoorbeeld Kolakowski heb gelezen, zal me verder een zorg zijn. Er is maar een handvol mensen die überhaupt weten wie die man is en waar hij voor staat. Al die filosofen wijzen mij op essentiële vormen van bestaan over hoe je de wereld kunt beheersen en welke waarde je aan bepaalde aspecten van die werkelijkheid kunt toedichten. Daarom heb ik bij voorbeeld Spinoza's *Verhandeling over de verbetering van het verstand* gebruikt. Daarmee wil ik maar zeggen: zo kan iemand ook tot inkeer komen.

Het gebruik van filosofische teksten in mijn romans is, inderdaad, ‘ter lering en de vermaeck’ bedoeld. Deze uitspraak mag, wat mij betreft, wel groot boven dit alles prijken.

Joodse traditie

In uw roman De ruimte van Sokolov *(1992) wordt herhaaldelijk geprobeerd om allerlei ideeën uit de astro-c.q. de quantumfysica - bijvoorbeeld van Stephen Hawking en Erwin Schrödinger - aan de joodse mystiek te koppelen: 'Sommige kabbalisten verklaarden het Kwaad door het breken van de symmetrie toen God zijn licht door het vacuüm liet stralen. Zijn vonken bereikten niet alle delen van het universum dat zich aan het vormen was, en daarmee begon de wereld die nu bestond, een gevecht van licht en donker, goed en kwaad'*. De ruimte van Sokolov *is*, *behalve een spannende roman over twee jeugdvrienden die elkaar in Israël weer tegen het lijf lopen, ook een streven tot 'een kabbala van de fysica'. Dit alles doet sterk denken aan het werk van Harry Mulisch en diens pogingen om filosofie en wetenschap onder één noemer te brengen, maar het is juist deze schrijver die nogal wordt bekritiseerd in het hoofdstuk 'Leidsekade, Amsterdam, Holland, Europa, Aarde, Heelal' van uw roman* Kaplan.

Stemmen de pogingen van Mulisch en Sokolov enigszins overeen?



(foto: Herman Nijhof)

Nee, dat vind ik niet. Mulisch zegt het volgende: ‘Daar sta ik. Dat is mijn plek in de kosmische orde’. Iets dergelijks zou Sokolov nooit durven zeggen, maar hij weet dat de moderne wetenschap zo bizar is geworden dat je eigenlijk niets meer kunt uitsluiten. Bij Mulisch tref ik te veel absolute kennis en verworven inzicht aan. Sokolov is een wankelende, aarzelende man. Hij weet dat de kosmos niet valt te beheersen, en zeker niet door hem. Hoogstens schuift Sokolov uiteindelijk een nanometer in de denkrichting op die Mulisch in sterke mate bezighoudt. Daarin is Mulisch veel overtuigder en radicaler dan Sokolov. Dat zou ik niet kunnen en ook niet willen. Voor alle duidelijkheid: Mulisch is een groot schrijver, maar hij is, geloof ik, geen groot *Mensch*. Heel intelligent, maar niet altijd even wijs. Dat kun je ook aan zijn werk zien. Hij heeft een intelligent oeuvre gemaakt, maar het is niet erg menselijk.

In het werk van iemand als Saul Bellow stapelt zich van alles omtrent de vraag naar het menselijk bestaan op: de mildheid en de wijsheid van ervaringen. Daarin proef ik, meer dan in het werk van Mulisch, de grootsheid, de tragiek en de fijnzinnigheid van het kleine. Ik bewonder de boeken van Mulisch - ik ben dan ook de laatste om zijn positie in de Nederlandse literatuur te bekritiseren -, maar die zijn niet, zoals de romans van Bellow, richtinggevend voor mij. Dat is terug te voeren tot de wijze waarop de meeste van Bellows personages in de wereld staan. Hun levenshouding kan ik in essentie delen.

Sedert La Place de la Bastille *is 'de joodse traditie' richtinggevend voor uw schrijverschap. Op grond waarvan?* Er wordt vaak gedacht dat ik bij het schrijven aan *La Place de la Bastille* en al die boeken nadien mijn thematiek willens en wetens heb verlegd, maar het is eerder andersom. Bij het schrijven aan *De (ver) wording van de jongere Dürer* en *Zoeken anar Eileen W.* durfde ik niet toe te geven aan wat mij in hevige bezighield. Blijkbaar verdween langzamerhand de angstvalligheid, de schroom daarvoor. Dat had te maken met het zelfvertrouwen, ontstaan door het schrijven van *Dürer* en *Eileen*. En het succes van die boeken. Dat hangt er natuurlijk mee samen.

Als die twee romans in het niets waren verdwenen, had ik misschien nooit aan *La Place de la Bastille* durven beginnen. Dan had ik nu met onderbroeken op de markt gestaan (hetgeen een aantal critici ongetwijfeld had verheugd). Maar het is gegaan zoals het is gegaan. Ik kreeg zelfvertrouwen en dankzij *Bastille* had ik het gevoel dat ik de thematiek aankon. Ik durfde een bepaalde adem op papier over te dragen en kon daarbij een bepaalde discipline opbrengen. De ervaring van *Bastille* had me blijkbaar zoveel voldoening en zelfvertrouwen gegeven dat ik in *Kaplan* over de joodse identiteit durfde te gaan schrijven, zij het vooralsnog op een speelse wijze.

Wat houdt de joodse traditie die u als leidraad voor uw romans gebruikt, eigenlijk in?

Het wezen van de joodse traditie is het volgende: 'Wat u niet wilt dat u geschiedt, doe dat ook een ander niet!' Zo eenvoudig is het fundament van het joodse filosofische bouwwerk. Het vreemde is natuurlijk dat deze intrigerende opvatting over hoe het leven eruit zou moeten zien volkomen haaks staat op wat de aanhangers van deze levenshouding vervolgens is overkomen. De geschiedenis is voortdurend bezig om deze mensen juist aan te doen wat niemand wil. Deze loop der dingen noemt mijn vrouw in haar eerste roman *Het geweten* (1997): 'dit grof schandaal'. Zij gebruikt die omschrijving ten opzichte van de ervaringen van haar vader. Dat meisje Edna Mauskopf kan niets anders denken,- haar vader is een grof schandaal aangedaan. Dat vind ik prachtig gevonden.

Ik kan dit alles nooit los zien van de ervaringen van mijn ouders. Twee mensen met alleen lagere school. Zij hebben zich niet kunnen ontwikkelen, nooit een boek gelezen, maar ze hebben zich op hun eigen wijze wel een kennis van de wereld verworven. Een intuïtieve wijsheid. Ze maakten op een primaire manier de juiste keuzes. En deze mensen zie je opeens in de grootste tragedie van de menselijke geschiedenis staan. Mijn moeder kon weliswaar heel lastig zijn, maar ze was ten diepste een onschuldig wezen. Als je opgroeit in de schaduw van een vrouw met zulke ogen, dan kun je natuurlijk geen dag ademen zonder de herinnering aan haar en aan wat zij allemaal heeft gezien. Waarvoor heeft zij haar ogen zo nu en dan moeten sluiten?

De nuchtere kijk op de wereld die aan de joodse traditie ten grondslag ligt, gaat al duizenden jaren samen met vreselijk veel lijden en verdriet. En daar ben je je als kind sterk van bewust. Als je schrijver wordt, kun je je uiteindelijk op niets anders richten dan op het grote wrede wereldlot. Tegen deze historische achtergrond kies je dan voor het individuele lot van joodse personages die een normaal, min of meer fatsoenlijk en liefdevol bestaan willen leiden, maar steeds tegen dat wereldlot aanlopen. Daardoor worden ze beangstigd, vernederd en verminkt. Je moet dat lot

van je afleggen en proberen door te gaan, een toekomst te ontwaren, hoe donker de ervaringen ook zijn. Ik kan me daarvoor niet afsluiten. Je wilt die vreselijke dingen een plaats geven in de orde van de kosmos, ook al is die er misschien helemaal niet. Waarom doe je dat? Omdat je vindt dat het uiteindelijk zinloos is? Dan zou je het toch niet opschrijven? Dan zou je meteen uit het raam springen. Nee, ondanks alles hebben we blijkbaar de verwachting dat we er iets van kunnen leren, vreemd genoeg. Als Primo Levi niet een sprankje hoop had gekoesterd, had hij niet opgeschreven wat hij tijdens en na de Tweede Wereldoorlog had gezien en meegemaakt, ook al is hij uiteindelijk in een liftschacht gesprongen. We weten niet waarom hij zelfmoord heeft gepleegd. Deze problematiek ken ik natuurlijk ook van veel dichterbij. Gerhard Durlacher, mijn schoonvader, is het gevecht met het verleden aangegaan, omdat hij wilde ademen. Ondanks alles wilde hij zich openstellen voor momenten van geluk en troost. Daar hoorde het schrijven bij. Dat

was opruimen: het geheugen beheersen en daarmee tot zwijgen brengen.

Wat betreft het ingewikkelde complex van de joodse traditie in een barbaarse werkelijkheid is er in de loop van de tijd weinig veranderd. Een paar duizend jaar geleden wilden de oerjoden de barbarij al beheersen. Ze wilden de wereld middels een wetgeving opnieuw organiseren om het lijden en het verdriet uit te bannen. Hoe kunnen we het menselijk bestaan een minimale vorm van zekerheid garanderen? In deze aardse gedachte wortelt het jodendom. Het is een vreemde gewaarwording om ergens in je jeugd te ontdekken dat je direct met deze traditie bent verbonden, niet alleen in religieuze zin, maar ook in geslachtelijke zin. Er bestaat in fysieke aanwezigheid geen breuk tussen jou en die oerjoden. Deze traditie is van moeder tot dochter overgegaan. Je hebt niet voor haar gekozen en toch kun je niet aan haar ontsnappen. Dat is de kracht van de joodse traditie. En daar wil je dan getuigenis van doen.

Morele vragen

De joodse traditie leidt in uw romans onveranderlijk tot allerlei morele vragen. Hoe zou u die willen samenvatten? In mijn boeken probeer ik een beladen en moeizaam begrip als burgerlijk fatsoen af te stoffen. Wat is dat? Hoe voelt dat in de praktijk? Hoe laat dat zich rijmen met overspel en ontrouw, leugen en bedrog, dronkenschap, roes en alles wat de mensen verder nog van het pad van het burgerlijke fatsoen afhoudt. Dat wil ik nimmer uit het oog verliezen, ook al omdat het zo sterk in verband staat met de joodse traditie. Joden zijn over het algemeen zeer oppassende, fatsoenlijke burgers. In hun gemeenschappen speelt de traditie een belangrijke rol: het plichtsbesef en een leven vol regels. In mijn boeken probeer ik veel van de vrijheid blijheid-flauwekul van de jaren zestig en zeventig weer netjes in de grote kist met apekool terug te duwen. Op mijn eigen, bescheiden wijze probeer ik door te denken hoe de burgerlijke normen en waarden zich laten verbinden met een open, niet zelfgenoegzaam bestaan.

Vanaf Kaplan *werkt u, naar eigen zeggen, aan een Thora van vijf hoeken over een zoektocht naar de grondslagen van de moraal. Hoe ver bent u daarmee inmiddels gevorderd?*

Kaplan valt buiten de genoemde Thora, net als *De hemel van Hollywood*. Langzamerhand ben ik gaan twijfelen, of ik *Supertex* (1991) erbij moet rekenen. In ieder geval behoren *Hoffman's honger, De ruimte van Sokolov* en *Zionoco* tot de vijf boeken die ik me heb voorgenomen te schrijven over de grondslagen van de moraal. Het volgende boek hoort er ook bij: ‘De koopman van Venice’. De plaats in deze titel is overigens niet de lagunenstad aan de Adriatische Zee, maar een wijk van Los Angeles.

Het vijfde boek van mijn Thora is ook nog niet geschreven. Misschien haal ik daarin iets uit waardoor al het voorafgaande in een ander daglicht wordt gesteld. Ach, ik breng het geheel via een reuzengreep allemaal nog wel samen.

In hoeverre is de queeste naar de moraal ondergeschikt aan de anekdote in uw romans?

In mijn werk maak ik alles ondergeschikt aan de anekdote. Die is in mijn romans vanaf *Kaplan* veel primairder aanwezig dan in mijn vroegere werk. Daarin wierp ik bepaalde thema's op die ik in verband moest brengen met de handeling. Sinds *Kaplan* volg ik een andere strategie. Ik maak mijn stijl en mijn techniek totaal ondergeschikt aan de anekdote. Deze benaderingswijze wordt in Nederland niet veel toegepast, want ze riekt te veel naar lectuur. Dat vind ik een volkomen achterhaalde gedachte. Veel te beperkt ook.

Als ik tegenwoordig iets schrijf, probeer ik de anekdote en het oorspronkelijke idee zo veel mogelijk recht te doen. Ik leef met mijn hoofdpersonages mee en bovenal probeer ik mezelf zoveel mogelijk te vermaken. Schrijven is persoonlijk vermaak! Er zijn veel schrijvers die het werken aan een boek een grote last vinden. Ze zijn gekweld. Hun schrijverij is een gevecht van jewelste. Daar heb ik geen enkele last van. Ik vind het heerlijk om me uit te leveren aan het verhaal, hoe pijnlijk de situaties soms ook kunnen zijn waarin de personages verzeild raken. Dat roept veel verwarring op. Hoe kan een verhaal dat zo zichtbaar met veel plezier is geschreven, serieuze literatuur zijn?

Lofzang op de B-film

Heeft u, als u begint te schrijven aan een boek, het verhaal van begin tot eind uitgedacht? Ik vraag dit, omdat in de bundel Een Abessijnse woestijnkat *(1991) een paar verhalen voorkomen die ook in de roman* Kaplan *zijn verwerkt: 'De vlinder' en 'Een Abessijnse woestijnkat'. Bovendien is het apart uitgegeven verhaal* Orgia *(1987) - met als ondertitel: 'aantekeningen voor een roman' - een synopsis voor een belangrijke verhaallijn in* Hoffman's honger. *Deze geschiedenis van Hoffmans dochter komt in hoofdstuk zeven tot haar climax.*

Tsja. Het ontstaan van een idee voor een roman is een langdurig proces waar ik nauwelijks greep op heb. Er is iets waardoor je wordt gevangen. Dat wil maar niet uit je geheugen verdwijnen. Dat kan een beeld zijn, een woord, een gedachte aan een personage,- en het kan soms jaren duren voordat daar iets mee gebeurt. Dan gaat het als een magneet werken. Het trekt allerlei andere beelden, ideeën en woorden aan, totdat het lang genoeg heeft gerijpt. Vervolgens kom ik in de fase terecht dat ik doelbewust op zoek ga naar de afronding van de anekdotische lijn. Dan wil ik precies weten waar het verhaal begint en waar het eindigt. Vergelijk het met schaken. Het is zoeken naar de juiste variant. Zo probeer je een verhaal binnen zijn eigen beperkingen logisch rond te maken.

Tegenwoordig denk ik een verhaal, voordat ik eraan ga zitten, niet helemaal van a tot z meer dicht. Toen ik bijvoorbeeld aan *De hemel van Hollywood* begon, wilde ik het boek op een paar verschillende manieren laten eindigen, maar ik wist nog niet precies hoe. Dat stond vanaf het eerste moment vast. Ik heb lang nagedacht over de vraag of ik het slechte einde op het goede einde moest laten volgen of andersom. Na herlezing van het manuscript heb ik tenslotte besloten om *De hemel van Hollywood* na een glashelder einde met een verwarrende brief te laten eindigen.

Beschouwt u De hemel van Hollywood als een lofzang op de klassieke B-film?

Ja, die roman is op speelse wijze gebaseerd op een omgang met de wereld die berust op argwaan en samenzwering en, niet te vergeten, op de gedachte dat de werkelijkheid valt te beheersen,- als je maar slim genoeg bent. *De hemel van Hollywoord* is een variant op de fictie van B-films, althans daar lijkt het lang op. Het aardige van B-films is dat ze, uitgaande van een bepaalde premisse, volkomen rond zijn. Dat is tegelijkertijd ook het teleurstellende ervan. Ik ben de werkelijkheid van *De hemel van Hollywood* gaan opbouwen alsof het een gewoon verhaal in de traditie van Elmore Leonard was, maar ik span op een gegeven moment de paarden van dat genre voor mijn eigen kar. En ik ga er iets heel anders mee doen. Ik verlaat het uitgesleten karrenspoor en ik rij de berm in. Deze plotselinge koersverandering in *De hemel van Hollywood* is mij ingegeven door de Amerikaanse werkelijkheid. Die bestaat bij de gratie van de filmindustrie. Vergelijk het met de western. Zo bestaat ook de *hardboiled novel* eigenlijk niet buiten de fictie van de B-film. Het is niets dan fictie. En die wordt in de werkelijkheid nagespeeld. Er lopen in de Verenigde Staten allerlei lieden rond die zich hebben gemodelleerd naar de filmische wereld van *The Godfather* van Francis Ford Coppola. Deze verstrengeling van fictie en werkelijkheid is wezenlijk voor de manier van denken in *De hemel van Hollywood*.

Motion is emotion

Bijna al uw romans - inclusief De hemel van Hollywood - *hebben een 'happy end', vergelijkbaar met het stramien van de eerste de beste Hollywood-film. Een 'happy end' is, zo merkt u in een column in* Lady Di in een bevallige pose *op, een kenmerk geworden van kitsch, film, pulp, massacultuur: 'Wij ervaren het als een consessie aan de smaak van het grote publiek - waar wij natuurlijk niet bij horen - en onze eigen hunkering ernaar dragen we in stilte met ons mee'. Zeg eens eerlijk: is de goede afloop van uw romans een knieval voor de lezer?*

Ach, er moet in een verhaal iets worden ingelost. Als je op reis gaat, kom je ergens aan. Desnoods ga je terug. Onderweg heb je iets geleerd en dat ben je al dan niet kwijtgeraakt. Dat is het uitgangspunt van al mijn boeken. Een beginsel dat Wim Wenders ker nachtig heeft samengevat: 'Motion is emotion'.

Een groot deel van de huidige literatuur bestaat uit lijdensverhalen. Waarom heb ik steeds meer moeite met al die boeken waarin de uitzichtloosheid van het

bestaan zo pontificaal in het vaandel wordt gedragen? Waarom wordt de nieuwsgierigheid en de onbevangenheid zo secuur uit de moderne literatuur weggesneden? Waarom spitst alles zich op de grootst mogelijke treurnis toe? Ik zoek in mijn romans ook de lichte plekken op waar iets in bloei staat. Daar beleef ik - en ik kan het niet genoeg herhalen - buitengewoon veel plezier aan. Deze houding leidt dan tot boeken waarvan het slot over het algemeen iets bonter is gekleurd dan in de moderne literatuur gewoonlijk het geval is. Mijn romans hebben een positief einde. Of dat een zogeheten *happy end* is, durf ik niet met zekerheid te zeggen. Mijn boeken eindigen in ieder geval nooit afgesloten zwart. Er is altijd perspectief. Moet ik dat mijn lezers onthouden? Om over mijn personages maar te zwijgen!

J. Heymans is redacteur van BZZLLETIN.

Leon de Winter
Een trotse vrouw

Mijn moeder overleed op 14 juni 1994. Zij was vierentachtig jaar geleden geboren in De Pijp, een wijk in Den Bosch. De Pijp heeft plaatsgemaakt voor een betonnen pleintje dat de Markt met het Groot Ziekengasthuis verbindt. Ze heeft haar leven lang in Den Bosch gewoond, op enkele perioden tijdens de Tweede Wereldoorlog na. Haar sterf bed stond vlak bij haar wieg.

Zij kwam uit een straatarm gezin. Haar moeder ventte langs de huizen met stoffen. Zij beweerde dat ze nooit honger hebben geleden thuis. 'We waren niet rijk maar we hadden altijd te eten,' zei ze. Ik weet niet of dat waar was, want ze was een trotse vrouw en verborg zwaktes en twijfels. Ze had veel broers en zusters, ik meen negen. Daar van waren er twee bij of vlak na hun geboorte gestorven, en van de zeven die opgroeiden zijn er zes in de vernietigingskampen vermoord. Alleen mijn moeder en haar oudste zuster, tante Sara, konden de bevrijding door de Canadezen meemaken.

Ik weet niet veel van haar jeugd. Ik weet niet waarover zij droomde, wat zij had willen worden, op wie zij verliefd was. Ik weet wel dat zij als jong meisje, met alleen lagere school, uit werken werd gestuurd, want elke hand telde en elke mond moest worden gevoed. Zij vertelde dat zij werk vond bij Cahen, een ontwikkelde joodse familie die fabrieken bezat. Mijn moeder haatte het werk en mocht van mijn grootmoeder thuisblijven. Wat was daar voorgevallen? Hoe ongelukkig werd het jonge meisje zodat haar moeder toegaf en haar dochter thuis de 'huishouding' mocht doen? Zij vertelde dat er thuis gezongen werd, ze hadden allemaal mooie stemmen, en dat ze De Parelvissers uit het hoofd kenden. Zij las veel, zei ze, zij was heel goed in opstellen schrijven, maar ik betwijfel of er op de lagere school die zij heeft bezocht, van 1916 tot 1922, veel opstelopdrachten werden gegeven. Er zijn geen foto's van haar als klein meisje, wat een teken van armoede is.

Haar moeder heeft haar leren koken. Toen wij jong waren, kookte ze geregeld Pools-joodse gerechten, de enige erfenis die direct zichtbaar was. Een van haar gerechten noemde ze 'koegel'. Het heet eigenlijk 'kiegel', en de versie die zij kookte was de 'zoete kiegel'. Zij had de naam verbasterd, zoals zij veel jiddische woorden verbasterde. Zij kookte thuis terwijl haar moeder voor het levensonderhoud zorgde. Blijkbaar was haar moeder niet in staat dat te bekostigen want haar vader was de officiële arme van de joodse gemeente van Den Bosch. De joodse notabelen gaven hem aalmoezen, en soms ging dat met ver nederingen gepaard. Dit hoorde ik van anderen, zij heeft me het nooit verteld, de schaamte daarover was na zestig jaar nog levend, en het verklaarde de weerzin die zij voor sommige nakomelingen van die notabelen voelde.

Ik weet niets van haar leven tijdens de Depressie en de jaren voor het uitbreken van de oorlog. Was zij nog thuis? Wat deed zij? Zij was in ieder geval niet getrouwd, ook al moet zij een weelderige, zigeunerachtige jonge vrouw zijn geweest. Mijn zus weet dat zij enige tijd 'omgang' met mijn vader heeft gehad, maar dat ging uit. Zijn beslissing. Bleef zij met gebroken hart op hem wachten? Had zij geen andere vrienden? Later, ik meen rond de Duitse inval, vlamde hun liefde weer op, en hij overtuigde haar van de noodzaak om onder te duiken.

Haar eerste onderduikplek was Voorburg, het ‘gekkenhuis’ ten zuiden van Vught. Zij mocht zich daar verbergen. Zij hield zich gek toen de Duitsers een inval deden en de patiënten kwamen inspecteren. De directeur van het tehuis was een Duitser, maar het was ‘goed’ en bood haar bescherming. Later vond ze samen met mijn vader onderduikadressen. Paters en nonnen hielpen hen door de oorlog. Meer dan eens werden ze ver raden, maar het katholieke netwerk beschikte over betrouwbare tipgevers en telkens werden zij vlak voor een inval naar een veilige plek gebracht,

tot deze weer bedreigd werd. Tante Sara had zich laten dopen en had een christenman getrouwd; zij bleef verschoond van oproepen en vervolgingen.

Na de oorlog vond mijn moeder troost in het huwelijk met mijn vader. Samen werkten zij in de handel van lompen, metalen en oud papier. Zij werkten dag en nacht en hadden succes. Zij namen mensen in dienst om de lompen te sorteren, de metaalsoorten te scheiden, het papier te persen. Ze kregen geld, konden zich luxe en reizen naar Italië en Frankrijk veroorloven. Haar eerste kind kreeg zij toen zij tweeënveertig was. Zij dacht dat zij geen kinderen kon krijgen (was dat de reden dat mijn vader haar toen had laten zitten?), maar een specialist wist raad. Zij baarde vier kinderen en tot de dood van mijn vader in 1965 was zij, ondanks de herinneringen aan de moord op haar familie, met hem gelukkig.

Daarna heeft zij, tot zij zelf stierf, op mijn vader gewacht, zoals zij op de terugkeer van haar moeder en vader en broers en zusters heeft gewacht. Want ondanks de pijn en de rouw weigerde zij de dood te aanvaarden. Ik ben haar kind en weiger ook te aanvaarden.

Zij was een lieve vrouw, sterk als een storm, weerbarstig als basalt, prachtig als een Toscaans dal. Haar leven lang ademde zij de lucht van Den Bosch.

Bovenstaande tekst werd samen met een litho van Paul van Dijk uitgegeven door het Noordbrabants Genootschap in 's-Hertogenbosch. Het verhaal en de lithografie verschenen als deel 24 in de serie 'Noord-Brabant in proza, poëzie en prent. De oplage is beperkt en bedraagt 250 exemplaren. Daarvan zijn nog enkele exemplaren voor de losse verkoop beschikbaar. De uitgave' 's-Hertogenbosch' van Paul van Dijk en Leon de Winter is verkrijgbaar door overmaking van fl. 37,50 op girorekening 1092410 t.n.v. Het Noordbrabants Genootschap, Postbus 1104, 5200 BD Den Bosch onder vermelding van 's-Hertogenbosch (NBPPP 24).

August Hans den Boef
Het realisme van damesclub en leraarskamer

> *‘Wie niet in wonderen gelooft, is geen realist’*
> motto bij Leon de Winter, *Zionoco*

Aan het eind van de twintigste eeuw voel ik mij in de Nederlandse literaire wereld niet helemaal meer als een vis in het water. Dat komt omdat ik van spannende, fantastische, verzonnen, geconstrueerde, en ook wel avant-gardistische literatuur hou en een man van boven de vijfentwintig ben.

Hoe komt het dat ik me wat vervreemd voel in die wereld van de Nederlandse literatuur?

Het vormt een bekend statistisch gegeven dat ‘de literaire lezer’, *in casu* de doelgroep van de uitgevers, tegenwoordig een vrouw van middelbare leeftijd is. De ‘serieuze dames’, zoals ze bij marktonderzoekers heten, zijn tegenwoordig ook de doelgroep van de dominante literaire kritiek. De literatuur die er op dit moment in de media toe doet, is dan ook die van de damesclubjes.

Ik bedoel met ‘dames’ iets abstracts, want die clubjes worden vaak bemand door heren en de literatuur van hun voorkeur wordt voor een fors deel geschreven door andere heren, zoals J.J. Voskuil en Adriaan van Dis. Maar dat doet er niet toe.

Vanuit een tegenovergestelde richting proberen de leesbevorderaars invloed op de literaire wereld uit te oefenen. Ze menen dat literatuur de wereld van scholieren en latere jongeren moet weerspiegelen. Maar scholieren richten zelf geen permanente schrijverstentoonstelling voor een Letterkundig Museum in. Dat doen oudere onderwijsdenkers die menen te weten wat scholieren moeten lezen.

De situatie is nog gecompliceerder. Er zijn momenten dat ik de neiging heb om clubjesliteratuur te verdedigen die door leesbevorderaars wordt aangevallen en een andere keer wil ik een lans breken voor boeken die populair zijn onder scholieren, maar die door de damesclubs als pulp worden afgedaan.

Ik heb daar zelf wel een verklaring voor. Er is namelijk één noemer die zowel damesclubs en lerarenkamers onder zich heeft. Dat is het realisme.

Met die damesliteratuur noch met die verplichte onderwijsexercities heb ik ooit enige affiniteit gehad. Realisme verveelt me vaak; ik raak eerder geboeid door de ongrijpbare verhaalgroeisels in het proza van Brakman, Rosenboom en Thomése of de theatrale droomwerelden van Ferron en Ritzerfeld, de bedenksels van Mutsaers, Bernlef, Schippers en Van Weelden, de constructies van Kellendonk en Kooiman en de manier waarop Van der Heijden het recente verleden herschrijft. Door het lucide geouwehoer van Bob den Uyl en de stuurse praatstoel van R.J. Peskens. Of de schrijvers in kwestie mooie zinnen schrijven en interessante ideeën hebben, dat is voor mij niet het eerste criterium.

Wat ik bijna zou vergeten: natuurlijk zijn er andere schrijvers van wie om de genoemde redenen een of meer boeken de moeite van het lezen meer dan waard blijken. Zo'n auteur is Leon de Winter. Zijn romans zijn in verschillende opzichten spannend. Sommige ervan heb ik in één ruk uitgelezen.

De hel van Hollywood

Ik zou me in de Nederlandse literaire eendenvijver eigenlijk wel thuis moeten voelen. Het spannende boek heeft immers zo te zien de toekomst in ons land. Dat leid ik niet alleen af uit de kwaliteit die een uiteenlopend gezelschap auteurs als René Appel, Martin Koomen en Tomas Ross in dit genre hebben bereikt, maar ook - en misschien nog meer - aan de rol van de spanning in recent werk van literaire auteurs als Maarten 't Hart, Marcel Möring en Leon de Winter: het spanningselement is de belangrijkste motor geworden in de plot. De populariteit van het spannende

boek blijkt eveneens uit de verkoopcijfers van mindere goden als Tim Krabbé.

Dan zwijg ik nog van de hoge oplage die de vertalingen van Engelstalige thrillerauteurs als John Grisham kennen - oplagen die schril afsteken tegen de verkoopcijfers van vertaalde *literaire* auteurs als Alasdair Gray, Thomas Pynchon of Don DeLillo, om maar meteen de interessantere te noemen. De verklaring voor de lage verkoopcijfers van de laatsten wordt meestal gezocht in de praktijk dat de liefhebbers van deze auteurs de boeken in het origineel lezen. Ze hebben geen behoefte aan die vertalingen. Ook ik lees die alleen als het moet. Dat geldt in grotere mate voor de vertalingen van thrillers, die bovendien meestal een onnatuurlijke en soms knullige indruk maken.

Daarom is voor mij een begaafde Nederlandse auteur in het voordeel die een spannend verhaal in de Verenigde Staten situeert dat leest als een goede Amerikaanse thriller. Het wekt de suggestie van een dubbele prestatie: een goede thriller die bovendien goed vertaald is.

Een recent voorbeeld van zo'n boek is Leon de Winters *De hemel van Hollywood*. Voor hem is dit niet nieuw: er zitten thrillerelementen in *Hoffman's honger* (1990), *De ruimte van Sokolov* (1992), *Zionoco* en in het boekenweekgeschenk *Serenade* (beide 1995). En datzelfde element was eigenlijk ook al in *La Place de la Bastille* (1981) aanwezig, zij het wat verstopt. Voor de verfilming van deze novelle heeft De Winter ze wat uitvergroot.

Met *Zionoco*, een roman die mij vaak aan het lachen heeft gebracht (en dat was duidelijk ook de intentie van de auteur), heeft *De hemel van Hollywood* een paar dingen gemeen. Behalve dat het in Amerika speelt, is de hoofdfiguur Tom Green ook een uit Nederland afkomstige jood. Daarmee houdt de overeenkomst onmiddellijk op, want Green werd als jongen van twaalf onverwacht met een joodse natuurlijke vader geconfronteerd, die hem van de ene dag op de andere, en geheel tegen de zin van de jongen, aan de religieuze riten liet onderwerpen. Uiteindelijk zal Green ook zijn joodse achtergrond verwerpen.

Dat is een nieuw element in het werk van Leon de Winter, maar voor *De hemel van Hollywood* is het niet belangrijk. Het is echter wel een van de argumenten die ik gebruik als ik de roman in positieve zin afzet tegen bijvoorbeeld *De grot* van Tim Krabbé, een ander spannend boek dat recent verscheen. *De grot* is een gemakzuchtige roman, waarin de auteur wat met zijn personages schuift, alsof hij een schaakpartij naspeelt. Behalve wat reisproza over een fictief Aziatisch land met een vleugje Singapore en een snufje Indonesië valt er niets te beleven dan jongensboekenproza in de meest letterlijke zin.

Nee, dan *De hemel van Hollywood*. Tom Green is, als het boek begint, een letterlijk aan lager wal geraakte acteur. Hij komt uit de gevangenis, waar hij voor fraude heeft gezeten. Weliswaar was dat geen opzet en ging het om een wat achteloze fondswerving voor een film die hij wilde maken, maar toch. Green ontmoet de oudere acteur Jimmy Kage, nazaat van een kosjere slager uit Enschede, ooit beroemd, maar door de alcohol in de marge verzeild geraakt. Via Kage leert Green de bejaarde acteur Floyd Benson kennen. Benson is een voormalig Oscarwinnaar die noodgedwongen zijn brood verdient als installateur van alarmsystemen.

De Winters beeld van de zelf kant van Hollywood doet uiterst realistisch en daarmee verfrissend aan. Natuurlijk, we kennen *The Player, Sunset Boulevard* en *The Day of the Locusts*. Maar dat is geen enkel bezwaar: *De hemel van Hollywood*

is (nog) geen film, maar een roman van een Nederlandse auteur en voegt als zodanig interessante elementen aan deze films/boeken toe.

Scenario

De Winter bedacht een ver nuftige manier om zijn drie protagonisten uit hun financiële problemen te laten geraken: hij laat hen een rol spelen. Toevallig zijn ze erachter gekomen dat een aantal employés van een casino daaruit een groot geldbedrag heeft ontvreemd. Het drietal kiest voor de methode waarin het sterk is: ze acteren in een zelf bedacht scenario politiemannen en proberen zo de misdadigers om de tuin te leiden en hun de buit afhandig te maken.

De roman *De hemel van Hollywood* begint op het moment dat de drie pseudo-agenten vermomd naar het huis van de misdadigers rijden. Een spannend begin:

je wilt onmiddellijk weten wie ze zijn, wat ze van plan zijn en wat hun doel is, al zet De Winter het filmische element wat te sterk aan en strooit hij te veel Engelse termen uit de Hollywood-techniek in cursief door het verhaal. Daarna, als hij de voorgeschiedenis vertelt, valt het gelukkig mee.

Zoals gebruikelijk wordt de spanning verhoogd door tal van complicaties. In het complot van de misdadigers blijkt ook Greens grote liefde Paula betrokken, die hem ooit verlaten heeft. Verder vormt Jimmy Kage door zijn pathologische alcoholgebruik een flink risico. En Benson hebben de misdadigers nog onlangs gezien toen hij hun alarminstallatie installeerde.

Zal het ze lukken om de laatste rol zo te spelen dat zij definitief binnen zijn? Want afgezien van de vraag of ze de buit binnen halen is er nog een tweede: kunnen ze nog steeds overtuigend een rol spelen?

Omdat *De hemel van Hollywood* een thriller is, wil ik de pret van de lezer niet bederven. Laat ik volstaan met de mededeling dat De Winter de afloop wel heel spannend en vaardig weet te orkestreren. En als je denkt dat het verhaal uit is, blijkt het nog lang niet uit. Je zou kunnen zeggen dat De Winter de plot verscheidene malen laat kantelen. Een bijfiguur treedt plotseling op de voorgrond. Vervolgens vernemen we de hele Hollandse voorgeschiedenis van Green, wiens ware naam Grünfeld luidde, terwijl ook de rol van andere personages anders blijkt dan ons was voorgetoverd. Dat alles weet De Winter heel aannemelijk te maken. Bovendien is het raadsel niet echt opgelost als je *De hemel van Hollywood* dichtslaat, al zal de oplettende lezer zo zijn ideeën hebben.

Je kunt allerlei bezwaren tegen het boek aanvoeren. Het overdrijven van het filmelement heb ik al genoemd en de stijl is niet die van *Zoeken naar Eileen W*. of *La Place de la Bastille*. De truc om de lezer gekleurde informatie te verschaffen en die pas achteraf te corrigeren is al lang geleden gebruikt - door Agatha Christie, in *Endless Night*, bijvoorbeeld. Maar is dat zo'n bezwaar als je het boek in één ruk uitleest? En daar na nog een keer leest om te kijken wat je de eerste keer zoal is ontgaan? Dat doe je toch alleen maar als de auteur zijn vak meer dan verstaat en iets bijzonders doet met het genre dat hij deze keer gebruikt?

Stellingenoorlog

Ik vond daarom de kritiek op het boek veel te negatief. Rob Schouten (Trouw) noemde de roman ‘gelikt’, Doeschka Meijsing (Elsevier) ‘nodeloos ingewikkeld’, en Arjan Peters (de Volkskrant) heeft het over ‘pulpfictie’ en dat is niet zijn enige invectief. Zoiets viel uiteraard te verwachten. Sinds De Winter met *Kaplan* (1986) een andere aanpak hanteert, spannender en gericht op een groter publiek, is de kritiek op zijn werk verdeeld in twee kampen. Je zou langzamerhand bijna van een stellingenoorlog spreken. Sommige critici vonden *Kaplan* een knieval voor de commercie en deze negatieve waardering is in de loop van wat ik zijn ‘tweede periode’ noem, alleen maar sterker geworden.

Een duidelijke representant van deze houding is Vrij Nederland-recensent Carel Peeters, de *pater familias* van de Nederlandse kritiek en graaggelezen in de damesclubjes. Hij publiceerde in 1984 een overkoepelend essay over De Winters

eerste periode onder de titel ‘De vlucht in de verbeelding’, waarin hij bijzonder veel waardering toonde voor de ontwikkeling in het oeuvre. Tien jaar later echter gaf hij een essay over werk uit de tweede periode (tot en met *De ruimte van Sokolov*) de veelzeggende titel ‘Take the cash and let the credit go’. Een duidelijker voorbeeld van omslag in de kritiek is niet te vinden. *Kaplan* is volgens Peeters een ‘Cosmoverhaal’, de ‘verheven banaliteit’ van de diplomaat Hoffman (*Hoffman's honger*) ontroert hem allerminst, en in *SuperTex* ‘is alles kitsj en goedkoop’. Vergelijkbare formuleringen hanteren Tom van Deel (Trouw) en iets later ook Jaap Goedegebuure (HP/De Tijd). Goedegebuure noemt *De ruimte van Sokolov* ‘zo eendimensionaal dat het niets meer met literatuur te maken heeft’. Wat omzichtiger volgde Arnold Heumakers (de Volkskrant).

In 1992 is de eerste fase van deze omslag geanalyseerd door Ton Anbeek (Literatuur). Hij constateerde een ontwikkeling in de kritiek van positief naar zeer afwijzend, vanaf de verschijning van *Kaplan*, met de receptie van *SuperTex* als dieptepunt. Dit, terwijl in de betreffende periode de verkoop van De Winters werk juist toenam. Anbeek verklaart deze tegenstelling door te poneren dat deze critici - in de ‘deftige bladen’

- zich ten opzichte van hun buitenlandse collega's in een isolement bevinden, omdat zij vooral die literatuur waarderen waarop een 'academische' analyse kan worden toegepast: Willem Brakman, Louis Ferron. Anbeek: 'Er lijkt een definitieve tweedeling te zijn ontstaan: aan de ene kant recensenten die stilistische verfijning eisen, aan de andere kant de schrijver die uitdagend stelt dat hij geen eigen stijl heeft of wil hebben.'

Volgens Anbeek gaan de betreffende critici voorbij aan het feit dat de ontwikkeling in De Winters werk niet op zichzelf staat. Hij bespeurt deze ontwikkeling ook in het werk van Joost Zwagerman en A.F.Th. van der Heijden en provocerend vat hij samen: 'Het lijkt of de lezers harder naar de boekhandel en kiosk rennen naarmate critici luider klagen over de funeste gevolgen van makkelijke leesbaarheid.'

De waardering voor *Serenade*, *Zionoco* en, zoals gesteld, *De hemel van Hollywood*, wijkt niet af van het negatieve patroon dat Anbeek in 1992 signaleerde. Rob van Erkelens (De Groene Amsterdammer) bijvoorbeeld noemde *Serenade* 'een vlakke vertelling die is toegesneden op een groot, divers publiek en in een grijze stijl een bloedeloze middenweg bewandelt'.

Of deze analyse nu hout snijdt of niet, in ieder geval kan De Winter zich ook na de verschijning van Anbeeks essay verheugen in talloze herdrukken, tot in grote-letteredities toe. Eind 1997, bij de opening van de permanente tentoonstelling over Nederlandse schrijvers in het Letterkundig Museum te Den Haag, lijkt Anbeek nog op een ander niveau gelijk te krijgen: de 'academische' auteurs Brakman en Ferron zijn door de leesbevorderaars uit de opstelling verwijderd, maar Leon de Winter kreeg een eigen vitrine.

Winterhulp

Toch is Anbeeks schets van de waardering voor De Winter te simpel. Weliswaar is er inderdaad een aantal critici dat het werk vanaf de verschijning van *Kaplan* steeds negatiever bespreekt, maar het gaat daarbij vooral om recensenten uit de dominante landelijke kwaliteitsmedia in Nederland. In Vlaanderen is de situatie volledig anders: daar kan een nieuw boek van De Winter meestal op een redelijke waardering rekenen. Critici als Hugo Bousset, Koen Vermeiren en Bart Vervaeck wijzen zelfs op de veellagigheid die ook de romans uit de tweede periode kenmerkt. Zij storen zich ook veel minder aan de elementen die uit populaire genres als thriller en spionageroman af komstig zijn. Vervaeck ziet in *Hoffman's honger* de 'deconstructie van een detective- of spionageroman'. Vermeiren noemt *De ruimte van Sokolov* een 'schitterende roman'.

Je zou kunnen stellen dat de geografische herkomst van een criticus kennelijk een grotere rol speelt dan de persoonlijke smaak. Eenzelfde patroon zien we namelijk in de regionale media in Nederland. Opvallend is vooral de uiterst positieve wijze waarop de streek-criticus Hans Warren (of, zoals wel wordt gesuggereerd, Mario Molegraaf?) het werk uit de tweede periode benadert. Warren lijkt zich, net als de landelijke critici Jeroen Willings (Vrij Nederland) en Reinjan Mulder (NRC Handelsblad) bewust af te zetten tegen de negatieve attitude van collega's in de (andere) kwaliteitsmedia. Ook Anbeek had overigens al de rol van Warren in de

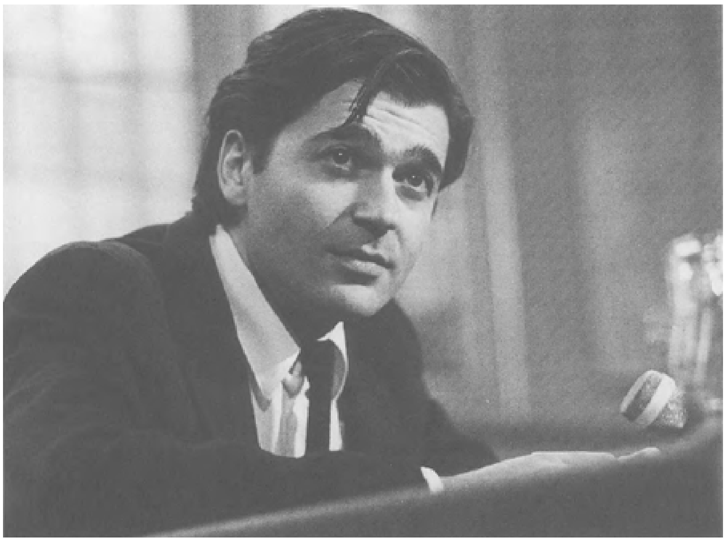
ongevraagde Winterhulp gesignaleerd. Men kiest partij en niet op inhoudelijke gronden: een tweedeling van enerzijds recensenten die de stilistische verfijning hoog in het vaandel dragen en anderzijds nuchtere beschouwers blijkt in de praktijk dus niet op te gaan.

Misschien speelt Anbeek sinds 1992 onbedoeld een sturende rol in de receptie van De Winter. In ieder geval kijken regionale critici sinds die tijd over de gehele linie wat negatiever tegen het werk van De Winter aan, alsof Anbeek hun heeft geopenbaard dat het niet chic is om deze auteur positief te waarderen.

Realistische traditie

Ik ben het ook niet eens met Anbeeks verklaring waarom de ‘deftige kranten’ De Winter niet meer pruimen. Deze ‘academische’ houding van Nederlandse critici wordt volgens mij niet zozeer gekenmerkt door de afwijzing van populaire elementen in literaire teksten, maar veel waarschijnlijker door een dédain ten opzichte van populaire genres in het algemeen. De scheiding tussen populaire genres en literatuur vindt men ook expliciet in de kwaliteitsmedia zelf. Thrillers en

spionageromans worden steevast in aparte rubrieken besproken en slechts overgangsfiguren als René Appel en Tim Krabbé, die beschouwd worden als 'literaire thrillerauteurs', krijgen de lengte van een literaire recensie.



(foto: Gerrit Seme & partner)

Het is een onzinnige scheiding. Als lezer zou ik zeggen: geef een intelligente recensie van een geslaagd spannend boek een halve pagina in de kranten en doe een tegenvallende Hermine de Graaf af in een postzegelstukje. Maar dat gebeurt niet. Want die scheiding tussen literatuur en het spannende boek berust op een hardnekkige traditie. En die traditie heeft wederom te maken met de voorkeur voor realisme in de dominante kritiek.

Toen ik ooit in Leiden Nederlands en literatuurwetenschap studeerde - lang voordat Anbeek daar hoogleraar was - stuitte ik vaak op die merkwaardige scheiding. De geheimtip van ouderejaars neerlandici was Voskuils *Bij nader inzien*. Dat boek paste - ook expliciet - in de sfeer van het aldaar aanbeden vooroorlogse tijdschrift Forum, met de eis van een persoonlijke manier van schrijven: is, zoals Ter Braak en Du Perron ons hebben voorgehouden, de auteur een interessante persoonlijkheid of niet? Omdat de twee delen *Bij nader inzien* voor een appel en een ei bij De Siegte te krijgen waren, heb ik de roman gekocht en vervolgens doorgebladerd. Ik kon het niet echt lezen. Het deed me te veel denken aan *Kees de jongen*, een boek dat ik las op de leeftijd waarop je het behoort te lezen, op mijn twaalfde, toen ik even oud was als de protagonist. Ook *Bij nader inzien* las ik trouwens op de ideale leeftijd.

Pas nu besef ik wat mijn werkelijk bezwaar is tegen de romans à la *Bij nader inzien*. Al die Arthur Ducroo's, Frits van Egtersen, Maarten Konings en Nathan Sids, het zijn toch niet meer dan oudgeworden Kezen, die nog steeds het gevoel hebben dat ze 'eigenlijk meer zijn dan de andere jongens van hun klas'.

De enige Kees in het werk van Leon de Winter is Herman Dürer. Maar die gaat dan ook ten onder. Waardoor hij geen Kees meer is. Dürer is uiteindelijk een interessant personage geworden.

Dat ik SF, fantasy & horror en ook wel thrillers las, werd in Leiden beschouwd als een merkwaardige aber ratie. Besmuikt wist men over lieden als Theun A. van Dijk, die in die jaren een tekstgrammatica ontwikkelde, te vertellen dat zij al heel lang geen gewoon boek meer lazen. Thrillers en zo, dat was alles. Het kon er mee door als je deze genres als *camp* las. Maar consumeren van *camp*- Havank, Toonder, Bomans en meer eigentijdse vertegenwoordigers - vond ik toen tijdverspilling, net als kruiswoordpuzzels oplossen of monopoly spelen. Omdat ik al snel doorhad dat er ook goede SF, fantasy & horror en ook wel thrillers bestonden, naast lopendebandwerk en pulp, las ik die met evenveel plezier als Beckett en Pynchon. En niet alles van Havank en Toonder vond ik *camp*.

Steun hiervoor had ik in de literatuurwetenschap zelf. Juist in die tijd groeide er een consensus onder onderzoekers over het feit dat er geen enkel valide criterium bestond om een onderscheid te maken tussen literatuur en ‘lectuur’. Een inspirerende wetenschapper als Umberto Eco las ook James Bond en SF - jaren voor hij *De naam van de roos* schreef. De grote meester Jorge Luis Borges voelde zich niet te min om ook in zijn verhalen en gedichten hommages te verlenen aan R.L. Stevenson, Arthur Conan Doyle en zelfs aan H.P Lovecraft. Deze horror-auteur kan eveneens op de waardering bogen van een schrijver als Josef Skvorecky (die naast zijn ‘literaire’ werk detectiveverhalen publiceert).

Niet dat deze buitenlandse houding school maakte in Nederland. In 1980 maakte een Nederlandstalige auteur de overstap van ‘literatuur’ naar ‘suspense’: Jef Geeraerts. Intussen gepokt en gemazeld, was ik niet verbaasd dat Nederlandse critici die stap vrijwel unaniem als een devaluatie beschouwden, als een knieval voor de commercie. Het boek in kwestie heette *De coltmoorden* en het was voor de eerste maal sinds tien jaar dat ik een nieuw boek van Geeraerts in een keer uitlas. Dat hanige gedoe met zwarte vrouwen uit zijn al maar uitdijende *Gangreen*-serie verveelde nu eenmaal snel.

Nog weer later, anno 1997, lijkt het alsof de Leidse tuttigheid heel Nederland heeft overwoekerd. Het probleem is nu vooral dat het realisme allerlei schijngestalten kan aannemen, zelfs die van stilistische verfijning. Want de ware lief hebbers van realistische literatuur hebben het zelden over het realistische gehalte van werken: ze prijzen in eerste instantie de stijl van hun geliefde auteurs en in tweede instantie de ideeën. In het huidige tijdsgewricht, waarin damesclubjes en lerarenkamers en hun politieke vertegenwoordigers op zoek zijn naar nieuwe normen & waarden, zijn die ideeën vaak levensbeschouwerig, religieuzerig en filosoferig van aard.

Een nieuwe ontwikkeling in de biografieën duidt eveneens op de invloed van het realisme. Eerst moest de historicus weer ‘een verhaal’ vertellen en nu gaat de biograaf eraan geloven. Damesclubjes willen graag weten wat Heijermans of Bolland op een bepaald moment dachten, ook al zijn daarvoor geen bronnen. Ik wil weten wat Heijermans op dat moment schreef, wie hij las, wat hij daarvan vond en met wie hij contact had en vooral: waar ik dat kan vinden. Want ik lees graag ‘verhalen’, maar daarvoor beschik ik over een oneindige voor raad literatuur. Daarom lees ik weinig biografieën. Ik *raadpleeg* ze als dat nodig is.

Want al geloof ik niet in de scheiding tussen literatuur en lectuur, ik geloof oprecht in de scheiding tussen wetenschappelijke kennis en literaire kennis. Ik wil graag een roman lezen die verbeeldt wat Heijermans voelde, dacht enzovoort.

Een onuitroeibare onderstroom in de realismewaardering is de roep dat het Nederlandse proza ergens over moet gaan, tegenwoordig een zijstroom van de levensbeschouwerige visie. Recentelijk is deze roep politiek correct verfijnd tot de eis van meer vertegenwoordigers van etnische minderheden in de Nederlandse literatuur. Maar ik lees geen boeken om ‘de nieuwe Nederlandse samenleving’ te leren kennen. Als ik Astrid Roemer, Hafid Bouazza, Abdelkader Benali of Kader Abdollah lees, is dat omdat ik nieuwsgierig ben naar wat bijzonder is in hun werk. Als ik hun proza goed vind, is dat omdat ik er voldoende bijzondere elementen in heb aangetroffen. Daarom is Hans Sahar de minst interessante auteur onder de nieuwe medelanders. Niet alleen omdat hij wrakkig

proza schrijft, maar vooral omdat het slechts realisme zonder meer oplevert.

Ook De Winter lees ik niet omdat hij ‘een vertegenwoordiger van de tweede generatie’ is. Dat de persoon De Winter ouders heeft die als weinigen van hun familie de Duitse gruwelen en de Nederlandse desinteresse hebben overleefd, geeft bij mij als lezer hoogstens het effect van oriëntatie. Je bent niet verbaasd als De Winter joodse personages in zijn werk laat rondlopen, ook als protagonisten, dat hij verwijst naar de Duitse bezetting en locaties kiest in Israël en New York. Dat zijn nu eenmaal de epicentra.

Mij boeit in het werk van De Winter wat hij met dit materiaal doet. Dat hij research pleegt, wordt pas interessant als dat voor mij bijdraagt tot een mooie, spannende roman. Zijn ideeën over de wereld, leeg of niet, Israël of Bosnië, ze zullen mij worst zijn.

Buiten zijn boeken schrijft De Winter ook goedbedoelde, maar warhoofdige opiniestukken in NRC Handelsblad en het AD. Het is niet erg hoog, het intellectuele niveau waarop hij daar betoogt over mensen die de varkens uit de handen van de boerenmaffia willen redden. Of probeert te verklaren waarom ‘wij’ zo massaal hebben getreurd bij de begrafenis van prinses Diana. Dezelfde onzinnige wij-vorm hanteert hij waar het gaat over het gebrek aan steun voor de Bosnische islamieten. Op een bedenkelijke wijze schildert hij de Bosnische moslims af als de joden van de jaren negentig, daarbij alle informatie negerend over de keiharde islamisering, etnische zuiveringen in moslimsgebieden, de aanwezigheid van fundamentalistische terroristen uit Afghanistan en elders of het gebruik van trucfoto's. Maar in een novelle als *Serenade* zie je hoe de kinderlijke en lichtontvlambare televisiekijker wijkt voor de auteur die deze noties reduceert tot louter literair materiaal. Voor iets anders. Met een ander, literair resultaat.

Dat is misschien de belangrijkste vergissing van Theo van Gogh: de dikke man leest het filmische en literaire oeuvre van De Winter als realistische interpretaties van hetgeen de auteur zoal bezighoudt.

En dat is onjuist. Tussen auteur en materiaal staat nu eenmaal altijd zijn literaire techniek.

August-Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam. Op het ogenblik werkt hij aan een onderzoek over de receptie van het buitenlands avant-gardisme in Nederland in de periode 1909-1932.

Arie Storm
Is Leon de Winter de schaamte voorbij?
Over het cliché van het open einde

In een interview dat Jeroen Vullings hem afnam voor de Vlaamse krant de Standaard der Letteren (4-9-1997) sprak Leon de Winter onder meer zijn bewondering uit voor het werk van John Updike en Saul Bellow: ‘Met Updike voel ik me verwant omdat hij zich ook nergens voor schaamt, en per boek weer iets nieuws probeert en uitvindt; het bijzondere van Bellow vind ik zijn schaamteloze beschrijving van menselijke verhoudingen en betrekkingen, de tijd die hij daarvoor uittrekt en zijn lef om zo nu en dan onverbloemd pathetisch te zijn.’

De Winters bewondering voor Bellow en Updike deel ik niet (de boeken van Bellow en Updike zijn toch voornamelijk *litertainment*: tamelijk vaardig geschreven nonsens en ijdeltuiterij), maar de reden waaróm Leon de Winter juist deze twee auteurs bewondert - voornamelijk om hun schaamteloosheid - is interessant. Is Leon de Winter zelf ook zo schaamteloos?

Softporno

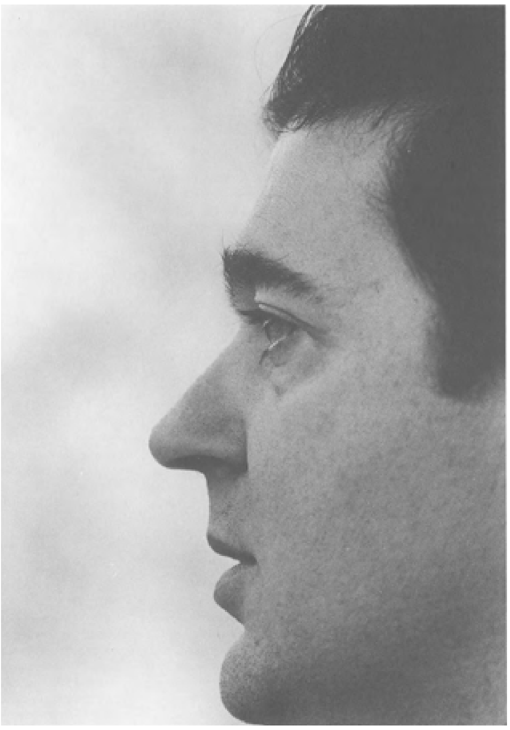
Het eerste hoofdstuk van *Zionoco* lijkt een bevestigend antwoord op die vraag te verschaffen. Uit dat hoofdstuk kunnen met gemak de zinnen worden gelicht waarin een man een hem onbekende vrouw observeert. Plakje vervolgens die zinnen aan elkaar dan krijgje een clichématige, softpornoachtige, en op een bepaalde manier dus schaamteloze beschrijving van een hunkerend verlangen:

> Zij droeg een zwarte jurk die het grootste deel van haar in zwarte panties gestoken benen onbedekt liet en haar enkels en kuiten en de aanzet van haar dijen benadrukte. Ze had kleine borsten en om bescherming vragende, kwetsbare schouders. Hij schoof onrustig op zijn stoel heen en weer toen het bedwelmende beeld van haar lijf, ontdaan van jurk en panties, zijn verbeelding binnengleed. Zij ging zitten en hij profiteerde van het moment en zag de vorm van haar kont in de strakke broek. Heer in de Hemel, bad hij, doof de begeerte van mijn schoot. Soms richtte ze zich op en spande de spieren in haar lange benen, waarover ze panties droeg met een glans van satijn. De lijnen van haar benen riepen onvermijdelijk het verlangen op naar de plek waar ze samenkwamen. De achterkant van haar benen verraadde stevige dijen en de overgang naar haar billen beloofde een welvende volmaaktheid als van een kunstwerk: een kut met ledematen. Opnieuw trof haar schoonheid hem en hij sloot zijn ogen om het nabeeld zo lang mogelijk vast te houden. Hij hield zijn adem in bij de gedachte dat hij zich niet zou kunnen beheersen. Nooit zou hij het zwarte behabandje van haar gladde schouder schuiven, nooit zou hij haar uit een met kant afgezet slipje zien stappen, half gebogen maar met strakke rug en preutse knieën, nooit zou hij met zijn gezicht tussen haar dijen in haar verdrinken. Hij hunkerde naar een onbereikbare kut.

Dialogen

Maar hoe schaamteloos zijn de *dialogen* van De Winter? Voordat de man zo uitgebreid naar de vrouw heeft zitten kijken (zie hierboven) en daarbij zo zijn gedachten had, heeft zich het volgende dialoogje tussen de twee afgespeeld. Ik geef eerst de ene kant van de dialoog (de man) en dan de andere kant (de vrouw):

- Bent u al lang zangeres?
- Is het een zwaar leven?
- Vindt u het altijd leuk?
- Fijn.



(foto: Herman Nijhof)

- Jaar of vijf.
- Niet als je het leuk vindt.
- Meestal wel. Als ik de kans krijg.

Dit is niet echt een levendige dialoog, al gebiedt de eerlijkheid me te zeggen dat hij wordt afgesloten met de volgende opmerking: ‘Zij had geen behoefte aan een gesprek. Hij evenmin.’ Dat maakt het er niet beter op. Waarom deze afsluiting? De futloze dialoog maakt toch zélf al duidelijk dat de twee personages geen behoefte hebben aan een gesprek? Of schrijft De Winter *altijd* saaie dialogen en is hij bang dat wij niet begrijpen dat déze dialoog opzettelijk nietszeggend is? Komt de opmerking dat de beide personages geen behoefte hebben aan een gesprek voort uit schaamtegevoelens van de auteur die op hun beurt - die schaamtegevoelens dus - tot onhandigheid van de auteur leiden?

Dorstige herten en verwilderde honden

In *De hemel van Hollywood* (1997) duiken er opeens noten op. Dat gaat zo. Tekst: ‘Als ze gevreeën hadden namen ze een duik in het water en deden het daar opnieuw, half op de oever liggend, tussen lelies en zilveren vissen, op de andere oever gadegeslagen door dorstige herten.’ Een cijfer verwijst vervolgens naar een noot onder aan de bladzijde. Die luidt: ‘Of had zijn verbeelding dat ervan gemaakt? Misschien waren het verwilderde honden en zwommen de ratten door het wier van de vervuilde plas.’ Ik zou eerder naar een roman grijpen met de titel *Verwilderde honden* dan met de titel *Dorstige herten*. De noot is duidelijk literairder van toon dan de tekst waarin naar de noot wordt verwezen. De tekst van de noot is negatiever, het is alsof De Winter zich opeens schaamt voor het Bouquetreeksgeluk dat hij in de hoofdtekst heeft opgeroepen en in een noot laat zien dat hij weet hoe het wél moet. Tegen Jeroen Willings merkte Leon de Winter over die noten op: ‘Om de suggestie op te roepen dat het om een te bestuderen, non-fictionele tekst gaat, heb ik noten toegevoegd [...]. *De hemel van Hollywood* verkeert op de grens tussen fictie en non-fictie; het is een echte ervaring, ontstaan door niet-werkelijke middelen. (*Ironisch*) Kortom, het is een consequent uitgevoerd postmodern verhaal, heb ik me laten zeggen.’ Iets eerder in het interview zegt hij: ‘Ik wil de lezer juist het gevoel geven dat het verhaal nog lang niet ten einde zou kunnen zijn en daartoe trek ik de bodem een paar maal onder hem weg.’

Dat soort dingen hoor je schrijvers vaker zeggen. Koos van Zomeren pareerde een tijdje terug op de radio - hij was daar naar aanleiding van zijn roman *Sneeuw van Hem*- de vraag van de interviewster die wilde weten hoe een bepaalde handeling in dat boek diende te worden geïnterpreteerd als volgt: ‘Ja, wat denk je er zelf van. Ik heb er geen antwoord op. Kunst wordt beter als ze geen vragen beantwoordt, maar juist vragen oproept.’

Het cliché van het open einde

Koos van Zomeren volgt met zijn opmerking de nieuwste mode (nou ja, deze mode gaat ook alweer twintig jaar mee). In *The Company We Keep* (1988) merkt Wayne C. Booth op dat in onze tijd van literatuur wordt verwacht dat zij de macht heeft ons naar nieuwe vragen te voeren in plaats van dat zij vragen beantwoordt. Dit zou zelfs hét kenmerk zijn dat literatuur van lectuur onderscheidt. Booth: '[...] nar ratives that raise questions, that are open-ended and leave the reader unresolved [...] are in general superior.' Het gaat - zeg maar - om het reizen zelf en niet om het doel. In het licht van een dergelijke poëtica moet ook het *statement* van De Winter dat hij een paar maal de bodem onder de lezer vandaan trekt worden gezien.

Welnu, deze opvatting druist in tegen het wezen van de roman: een roman is niet gebaat bij een open einde, de schrijver dient te streven naar een autonoom en afgerond kunstwerk. Een schrijver moet, dat is hij aan zijn lezers verplicht, een goed plot in elkaar zetten waarin 'alles wat gebeurt en alles wat beschreven wordt, doelgericht is; waarin bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft en waarin dit alleen *geen* gevolg mag hebben, wanneer het de bedoeling van de auteur geweest is, te betogen dàt het in zijn wereld geen gevolg heeft als er

mussen van daken vallen.' (W.F. Hermans) Eenschrijver behoort duidelijkheid hoog in het vaandel te voeren.

In de Nederlandse literatuur zijn er tegenwoordig te veel schrijvers die zich van deze wijze woorden niets aantrekken. Of, zoals Thomas Rosenboom in een ander radioprogramma dan waarin Koos van Zomeren te gast was, opmerkte: 'Er zijn veel schrijvers die heel goed kunnen schrijven maar die bij god geen dramatisch verhaal kunnen verzinnen. Dat is een heel apart talent.' Een verhaal krijgt dramatische kracht als alles wat erin gebeurt doelgericht is, als het dus niet om het reizen, maar juist wel om het doel gaat. John Gardner in *De kunst van het schrijven*: 'Als de ontknoping van een roman goed is opgezet, stort die als een lawine neer en bestaat de taak van de schrijver er voor namelijk uit steen voor steen te beschrijven hoe de val verloopt.' Gardner pleit allerminst voor een open einde. En terecht.

Dubbele epiloog

Om zijn vermogen romans in elkaar te zetten met een begin, een midden en een einde (en ook nog eens in die volgorde) bewonder ik De Winter. Helaas wil De Winter de lezer 'het gevoel geven dat het verhaal nog lang niet ten einde zou kunnen zijn'. *De hemel van Hollywood* eindigt dan ook niet met de tot volledige tevredenheid stemmende opmerking op bladzijde 283 dat Tom en Paula nog lang en gelukkig leefden, nee, dan volgen er nog twee epilogen waarin alles weer op zijn kop wordt gezet. De Winter ontpopt zich met die epilogen als een slachtoffer van de gedachte dat literatuur meer vragen moet oproepen dan beantwoorden. Hij is al met al de schaamte nog lang niet voorbij. Je ziet het vaker bij auteurs die geen echte literatuur produceren, maar lectuur: ze vergroten het raadsel in plaats van dat ze het verkleinen.

Arie Storm (1963) debuteerde in 1994 met de roman Hémans duik. *in 1997 verscheen zijn tweede roman*, Hemellicht, *bij De Arbeiderspers*.

Erik Vissers
Leon de Winter in de Vlaamse pers

Toen Leon de Winter in 1976 debuteerde, zat in Vlaanderen een groot deel van de critici gebogen over het werk van zogenaamde taalkritische en taalcreatieve schrijvers. Ze voerden met chirurgische precisie verkante millimeter-analyses uit op zogenaamd taalkritisch proza van schrijvers als Daniël Robberechts, Mark Insingel en Ivo Michiels en op taalcreatief proza van schrijvers als Claude van de Berge en Gust Gils. Deze golf van ver nieuwend proza, ook wel 'het andere proza' genoemd, diende zich in Vlaanderen eerder aan dan in Nederland. Rond die tijd werd er door bepaalde critici eerder wat meewarig neergekeken op het werk van Hollandse 'academici', decadenten en romantici.

In dat kader moet het debuut van Leon de Winter gesitueerd worden. Op het achterplat van *Over de leegte in de wereld* staat trouwens expliciet vermeld dat de prozateksten in de bundel blijk geven van 'een grenzenloze, onhollandse visie, die in het oerhollandse realisme van de afgelopen jaren pijnlijk ontbroken heeft.' Niet zozeer omwille van dat grenzenloze en dat onhollandse, maar wel door het experimentele karakter van zijn eerste publicaties, werd De Winter in Vlaanderen door de kritiek gunstig onthaald. Hoewel zijn werk niet naadloos kon aansluiten bij de taalkritische en taalcreatieve golf hadden literaire analisten die gewend waren aan het ontleden van woorden en zinnen waarachter ze een driedubbele betekenis meenden te ontwaren, een vette kluif aan het proza van De Winter. Vervreemding, jodendom, intertekstualiteit, Kaf ka, Handke, Modiano: het was voor Vlaanderen *gefundenes Fressen*.

Met een omweg kon De Winter zelfs ingelijfd worden bij de recente ver nieuwingsgolf. Hij hoorde wel niet echt thuis in het rijtje van schrijvers als Hoste, Pleysier, Verpale en Hertmans, die *vanuit* de leegte een taaluniversum schiepen, maar De Winter had dan toch wel de verdienste *over* de leegte te schrijven.

Het is in die context opvallend dat de vermeende breuk in De Winters schrijven in Vlaanderen niet, zoals in Nederland, bij *Kaplan* wordt gesitueerd, maar veel vroeger, bij *Zoeken naar Eileen W*. Voor Vlaanderen sloot hij met die klassiek opgebouwde roman de periode van de structurele en inhoudelijke experimenten af. Maar intussen had De Winter een krediet verworven waarop hij nu nog lijkt te kunnen teren. Het leek wel een liefderelatie die niet meer stuk kon. De Winter verstaat trouwens de kunst om die relatie steeds weer nieuw leven in te blazen. In een gesprek met Hugo Camps (Elsevier 11-3-1995) situeert hij zich zonder omwegen in een Vlaamse traditie: hij noemt Louis-Paul Boon en niet Mulisch zijn grote voorbeeld. Ook zijn lust in het verzinnen en het toevoegen vindt hij iets typisch zuidelijks, dat hij ook bij Hugo Claus terugvindt. De Winter gaat zelfs nog een stap verder in die redenering: 'Eigenlijk hoor ik niet thuis in dit land voor observatoren, documentalisten en notarissen die akte nemen van het leven maar er zelf niet aan deelnemen.' Hij lijkt wel de verloren zoon die in Vlaanderen literair asiel vraagt. Het is overigens een tactiek die hij ook in Duitsland wel eens uitprobeert. Naar aanleiding van de vertaling van *Hoffman's honger* verzekert De Winter de recensent van Der Spiegel: 'In meiner Familie war es nicht nötig, die Deutschen schlimmer darzustellen, als sie

waren.' Waarop prompt een compliment voor zijn perfecte beheersing van het Duits volgde.

De Vlaamse kritiek was De Winter van bij het begin goed gezind, zelfs in die mate dat de schrijver zich liet ontvallen dat hij de indruk had in Vlaanderen wereldberoemd te zijn (Het Volk, 28-6-1990). Maar Vlaanderen is natuurlijk ook klein. Als ik die recensies in de toonaangevende kranten en tijdschriften op een rijtje zet, dan valt op dat steeds opnieuw dezelfde critici de boeken van De Winter naar zich toetrekken. Naast wat losse besprekingen links of rechts duiken

steeds weer dezelfde namen op: Karel Osstyn (De Standaard), Bart Vervaeck (De Morgen en Dietsche Warande & Belfort), Krank Hellemans (Knack), Hugo Bousset (DWB), Leo de Haes (Humo) en Koen Vermeiren (Kreatief).

Het is evident dat de radicale breuk met *Kaplan* ook in Vlaanderen niemand ontgaan is. Er wordt wel gewezen op een eerder ontgoochelende vormgeving en een aantal irrelevante motieven, maar echt kwalijk wordt hem dat niet genomen. Voor Hugo Bousset is en blijft hij een van de beste jongere auteurs uit Nederland (DWB 132/10) en volgens Frank Hellemans bevindt zijn romankunst zich nog steeds op een eenzame, internationale hoogte (Knack, 11-7-1990).

Hoffman's honger wordt bijna zonder voorbehoud op eenzelfde manier verwelkomd. Haast terloops wordt er wel gewag gemaakt van een rammelende intrige en structurele onvolkomenheden, maar de Hollandse criticus die beweerde dat Leon de Winter nu plat amusement verkoopt, wordt door Hellemans (Knack, 11-7-1990) terechtgewezen. De eenvoud in de roman noemt de criticus bedrieglijk: ‘Als geen ander (jong) auteur in de Nederlandse letteren, weet De Winter filozofische diepzinnigheid om te zetten in elegante eenvoud.’ *Hoffman's honger* wordt door Koen Vermeiren (Kreatief, jrg.25, nr.2) zelfs vergeleken met *De donkere kamer van Damocles*, ook een boek dat zich op verschillende niveaus laat lezen.

Het is opvallend hoe verschillend de Vlaamse en Nederlandse kritiek reageert op de werken na *Kaplan*. In Nederland lijkt men De Winter meer en meer in een hoek te willen drukken. Zo wordt hij door Carel Peeters gestigmatiseerd als een schrijver die zich richt tot lezers die niet zoveel verstand hebben van lezen. Anderen putten zich uit in adjectieven om De Winter monddood te maken. Zo wordt zijn werk afgedaan als ‘patserig, grof, sentimenteel, kitsch, goedkoop (Tom van Deel in Trouw, 26-9-1991) en ‘glad, bombastisch, oudbakken, nietszeggend’ (Carel Peeters in Vrij Nederland, 14-9-1991).

De Winter lijkt het in Nederland sindsdien voorgoed verkorven te hebben. De ene na de andere denigrerende, ridiculiserende recensie maakt elk nieuw werk van De Winter met de grond gelijk. Er verschijnen recensies die niet eens die naam waardig zijn. Titels boven besprekingen zijn vaak zo expliciet negatief dat de zin om verder te lezen volkomen zoek raakt. Meer dan één criticus bijt zich vast in irrelevante details, personages worden moedwillig met de auteur verward en Jaap Goedegebuure zet De Winter helemaal schaakmat: ‘Nooit in zijn veertigjarige carrière heeft hij ook maar één boek geschreven dat voor honderd procent als waarachtig overkwam.’ (HP/De Tijd, 13-9-1991).

Is men dan in Vlaanderen naïef of heeft men er een verkeerde voorstelling van wat echte literatuur is? Leest men meer dan er staat? Neemt Bart Vervaeck in De Morgen (31-10-1991) zijn wensen voor waarheid als hij stelt dat *SuperTex* vlot leest zonder dat het aan fijnzinnigheid en complexiteit inboet en dat zowel de trage als de snelle lezer in dit boek zijn gading vindt?

Leest men in Nederland sneller - of te snel? Ik heb het vermoeden dat die bewering voor sommige critici wel opgaat. Jaap Goedegebuure (HP/De Tijd, 20-11-1992) geeft zelfs ruiterlijk toe De Winter (en concreet *De ruimte van Sokolov*) met vooroordelen te benaderen: ‘Alle vooroordelen die ik tegen deze literaire arrivé heb opgebouwd, werden erin bevestigd. In de vijftien jaar dat ik hem volg heb ik De Winter leren kennen als een windvaan die meewaait met iedere bries die hem toevallig komt aanwaaien. [...] Wie dacht dat met het vorig jaar verschenen *Supertex* (sic) een

absoluut dieptepunt bereikt was, komt bedrogen uit, want *De ruimte van Sokolov* bewijst dat het nog larmoyanter en goedkoper kan.' Robert Anker in Het Parool (5-12-1992) valt hem bij: '*Super Tex* heb ik ongelezen gelaten, ook uit vooroordeel.'

Zulke persoonlijke afrekeningen zijn in Vlaanderen niet terug te vinden. Daar speelt in de eerste plaats het werk, en niet de persoon van Leon de Winter de belangrijkste rol. Werk en auteur worden er netjes gescheiden gehouden, zoals het trouwens hoort. Zelfs de vorm waarin De Winter zijn verhaal giet, wordt als bewuste keuze van de auteur gerespecteerd. Hoe valt anders te verklaren dat iemand als Karel Osstyn (De Standaard, 21-12-1995) durft te beweren dat een toonaangevende Amerikaan als Philip Roth het niet eens zoveel beter zou doen dan Leon de Winter? Dat Hellemans (Knack, 10-3-1993) tegenspreekt dat er na

de groten van vroeger een literaire zondvloed dreigt omdat De Winter net het tegendeel bewijst?

In Vlaanderen is natuurlijk ook opgemerkt dat zijn stijl (iets te) vlot en populair is geworden, maar in omzeggens elke recensie wordt toch gewezen op zijn vermogen om zogenaamd moeilijkere thema's met een superieure lichtheid te brengen. De vermeende volheid en voorspelbaarheid van zijn boeken berust meer op een indruk dan op feiten. Een enkele criticus gaat zelfs in tegen het collectief vernietigend oordeel van de Nederlandse critici: ‘Wie genoeg heeft van deze schoolmeesterachtige papieren spelletjes van Harry Mulisch kan best te rade gaan bij deze anti-Mulisch. Zo zwaarwichtig als de oude meester alles ensceneert, zo charmant en terloops speelt de authentieke *magister ludi* De Winter het.’ (Hellemans in Knack, 21-2-1996)

De Winter beweert intussen geen Nederlandse recensies meer te lezen. ‘De grachtengordel laat me koud. Leven en werk staan haaks op het luchtledige van deze minieme effect-cultuur. Daar denken ze in leuke stukjes. Maar de tijd van de lulstukjes is voorbij. Nederland sterft aan het columnistendom, aan de koorts van de cynische oogopslag. Ik verdraag geen cynisme meer, ik wil verdomme een standpunt, openheid van geest die er wel toe doet.’ (Elsevier, 11-3-1995)

Het wordt hem in Nederland niet gegund, in Vlaanderen wel. Daar ligt natuurlijk ook het joodse vraagstuk minder gevoelig, maar dat kan niet de enige reden zijn. Ik hou het erbij dat in Vlaanderen het bijna collectieve verdict van het Hollandse literaire establishment niet speelt en dat de romans van De Winter er ook als dusdanig besproken worden - alle gladheid en populariteit in acht genomen. Misschien heeft Bart Vervaeck (De Morgen, 2-10-1997) wel gelijk als hij naar aanleiding van het verschijnen van *De hemel van Hollywood* schrijft: ‘Wie beweert dat het allemaal wat te makkelijk is, heeft ongetwijfeld slecht gelezen.’

Erik Vissers (1962) is docent in Brussel en literair criticus bij De Standaard. In 1984 schreef hij een dissertatie over De leegte in de wereld *van Leon de Winter.*

Ron Elshout

Een verhaal, een waar verhaal
De schrijver als personage

> *Voor het overige ben ik niet schuldiger aan het nabootsen van 'het echte leven' dan 'het echte leven' verantwoordelijk is voor het plagiëren van mij.*
> Vladimir Nabokov [uit: *Lente in Fialta*]
> *Inderdaad de schrijver dient uitsluitend te schrijven over datgene wat hijzelf heeft meegemaakt en over hoe personen, dieren, planten, dingen hem zullen hebben ervaren. Herinneringsarbeid, want hoe kun je iets verwerken, van stof doen wisselen, als je niet vrijblijvend bezig wilt zijn, zonder het eerst tot je genomen te hebben? Het is net als met eten, je...'*
> Huub Beurskens [uit: *Suikerpruimen* gevolgd door *Het lam*]

Is je boek autobiografisch?

Toen Jaap Goedegebuure in HP/De Tijd (24 oktober 1997) onder de titel 'De luide stilte' uitlegde hoe zijns inziens 'de romanciers van nu de Nederlandse literatuur verpesten', voorzag Willem dat stuk van een tekening die een aantal schrijvers (m/v) voorstellende personages in een kring liet rondlopen onder het uitspreken van teksten als: 'Ik schrijf een roman over iemand die een roman schrijft over iemand die een roman...' en: 'Boeken waar iets in staat, dat is allemaal al eens gedaan'. Met een verwijzing naar de Generatie Nix: 'Het voordeel met niets is, dat het misschien wel eens iets kan worden.' Goedegebuures verlangen naar een volgende literaire generatie wordt vertolkt door: 'En hoe vlugger we ons er doorheen lezen, hoe eerder de volgende litteraire lichting aan de beurt is.' Buiten de schrijverscirkel zit een drietal voormalige lezers te slapen onder veelzeggende tekstballonnen: 'Zzz.' Kortom: volgens Goedegebuure is het, net als twintigjaar geleden toen 'de beoefenaars van het huiskamer realisme annex therapeutisch jank- en identificatieproza het klimaat verpestten, totale malaise in de Nederlandse literatuur.'

Grote ergernis gaat uit naar schrijvers die zijn 'uitgeschreven, en zich dus maar in arren moede over hun eigen stiel buigen', zoals Joost Zwagerman die het 'verdroogde gegeven van het *writer's block* nog maar eens uitmelkt'. Een roman over een schrijver is 'dus' leeg en/of niets, geschreven door een uitgeschreven auteur. Goedegebuure wijt het aan 'louter armoede of onmacht dat een schrijver zich aan de thematisering van zijn stiel waagt', zoals hij schrijft op 5 september 1997.

Het onderwerp zit hem hoog, want op die datum had hij het er ook al over, in een bespreking van Zwagermans *Chaos en Rumoer* en Arie Storms *Hemellicht*: 'Een roman schrijven over het literaire milieu, dat is zoiets als met een sterrenkijker naar een molshoop turen,' luidt de eerst zin van zijn stuk. Goedegebuure vindt dat je 'romanciers en dichters moet lezen, niet zien, en al helemaal niet meemaken' en 'daarom is er nauwelijks een hachelijker genre dan de sleutelroman die zich in het wereldje van de letteren afspeelt.'

Ik ben geneigd de criticus voorzover het deze laatste opvatting betreft gelijk te geven, maar om andere redenen.

Een schrijver die zelfs maar de schijn wekt iets autobiografisch in zijn roman(s) te verwerken loopt het buitengewone risico van het Sonja-Barendeffect: 'Vertel eens, is je boek autobiografisch?' Het is een opvallend verschijnsel, deze *human interest* in de persoonlijke omstandigheden van de schrijver. Bezoekt de hoofdpersoon van een roman regelmatig prostituees en zo nu en dan zijn moeder, dan wéét de schrijver van te voren dat hij, eenmaal aan tafel genood in een praatprogramma, getrakteerd wordt op de vraag wat zijn moeder er van vindt dat hij steeds maar die hoeren bezoekt. Een schrijver die het handig speelt, kan dit gevaar van vermenging met zijn personages laten ver-

keren in een economisch voordeel door schuldbewust te stamelen dat zijn sociale onhandigheid grote eenzaamheid veroorzaakt en dat hij daardoor... en inderdaad zijn moeder vindt het ook... Het veronderstelde autobiografische gehalte is nogal eens goed voor een extra oplage.

Het hachelijke van het genre van de vermeende sleutelroman schuilt dan ook niet in de verkooptechnische kanten ervan, integendeel soms, maar in de artistieke, althans in de reacties daarop. Zodra een roman de indruk wekt een sleutelroman te zijn, is het directe resultaat dat lezers zwelgen in het oplossen van het 'wie is wie?'-spelletje. Maar het risico dat daarmee de roman zelf buiten zicht raakt, is levensgroot. Zo gingen gesprekken van Sonja Barend met schrijvers ook *nooit* over het boek, maar bijna uitsluitend over de autobiografische achtergronden. (Tenzij de schrijver (m/v) de pech had dat het boek mevrouw Barend niet welgevallig was,- meestal omdat het niet voldoende autobiografische aanknopingspunten oood of niet met haar morele opvattingen strookte - dan kreeg de schrijver (m/v) een preek, zodat deze zich in de toekomst zou kunnen beteren.)

Goedegebuure maakt zich in de genoemde bespreking schuldig aan dezelfde fout. Hij wijst er nota bene op dat Zwagerman ons in *Chaos en Rumoer* voorhoudt dat 'zo velen zich geroepen voelen tot identificatie met de karakters in een sleutelroman, dat er voor één karakter altijd meer gegadigden zijn dan in een verhoudingvan 1:1 mogelijk is.' Inderdaad is eenvan de grappen van Zwagermans boek dat een heleboel personages zich in het door Ed Waterland geschreven *Het hart aan de rand van de stad* herkennen, terwijl zij anderen die identificatie juist nadrukkelijk ontzeggen. Maar in dezelfde bespreking gaat Goedegebuure prompt op zoek naar het 'wie is wie?' in het boek van Zwagerman, dat daar als het ware juist tegen waarschuwt, en noemt hij *Hemellicht* van Arie Storm een 'verkapt autobiografisch boek'.

De ironie is dat ook in Storms boek een scène zit die als een waarschuwing tegen een vanzelfsprekende autobiografische lezing op te vatten is. Wanneer zijn hoofdpersoon, de schrijver Kars Wal, in een televisieprogramma verschijnt, antwoordt deze op de vraag 'Vertel eens, is je boek autobiografisch?': 'Eh... natuurlijk heb ik wel bepaalde elementen uit mijn leven gebruikt, maar die zijn vervormd in het boek terechtgekomen. Nee, autobiografisch zou ik het toch niet willen noemen.'

In het 'debuutnummer' van BZZLLETIN (nr. 231-232) heeft Storm zich, schrijvend over zijn entree in de Nederlandse literatuur, ook al - waarschijnlijk tevergeefs dus - te weer gesteld: 'In plaats van uit te zoeken welke personen uit mijn leven omgezet zijn in personages in *Hémans duik*, lijkt het me verstandiger na te gaan hoe de personages in dat boek zich tot elkáár verhouden. Literatuur en leven zijn erbij gebaat als ze niet gemakzuchtig met elkaar worden verward.' Wanneer we ervan uitgaan dat een schrijver uit arren moede voor het motief (dat is nog heel wat anders dan het thema!) van het schrijven of voor een schrijver als personage kiest, is het gevaar niet denkbeeldig dat leven en literatuur juist wel gemakzuchtig met elkaar worden verward, dat het boek daardoor teruggebracht wordt tot uitsluitend een sleutelroman en dat is pas de werkelijke armoede. Het magere plezier dat dan namelijk rest is inderdaad niet anders dan het oplossen van 'wie is wie?', terwijl dat mijns inziens hooguit een aardige bonus zou moeten zijn.

Wanneer je met een sterrenkijker naar een molshoop kijk, wat zie je dan eigenlijk?

Writer's block

De formulering ‘Joost Zwagerman melkt het verdroogde gegeven van het writer's block *nog maar eens* uit’ wekt de indruk dat er een overvloed bestaat aan romans met geblokkeerde schrijvers in de hoofdrol. Dat valt in werkelijkheid nogal mee. Zelfs het aantal romans met schrijvers als hoofdpersonage is niet zo heel groot als gesuggereerd wordt en in ieder geval is het dan, zoals gezegd, nog maar de vraag of het beschreven schrijverschap het thema van het boek is of slechts een motief.

In ‘L'écrivain’, het eerste verhaal uit *Veertig* van Kees van Kooten, gaat het om een schrijver die door huiselijke beslommeringen (al op de tweede bladzijde functioneert een verstopte zwanenhals als een metafoor voor zijn eigen blokkades) niet tot schrijven komt. Hij krijgt voor zijn veertigste verjaardag twee

weken in een hotel in Gérardmer cadeau, opdat hij zich ongestoord aan het schrijven zal kunnen wijden. Het is veelzeggend dat hij, in antwoord op de vraag van zijn vrouw 'Wat moet je dan schrijven?', roept: 'Twee weken maar!', want hij weet het niet. Na beschrijvingen van het hotel, de copieuze maaltijden aldaar, een mislukkende versierpoging en seksuele herinneringen gaat hij veel eerder naar huis dan bedoeld en heeft hij: 'Prostatitis!', slechts de titel van het tweede verhaal.

Het is dan al lang duidelijk dat het thema van het verhaal niet 'het schrijverschap' is, maar een heuse *midlifecrisis*. Van Kooten heeft de drie, schijnbaar van elkaar losstaande verhalen in een slimme structuur gerangschikt, waardoor zijn mislukte schrijf- en versierpogingen uit het eerste verhaal preluderen op het lichamelijk verval uit het tweede en uiteindelijk de dood in het derde verhaal.

Een schrijver die zijn personage van lichamelijk of maatschappelijk verval wil voorzien, zit bepaald niet vast aan het onvermogen tot schrijven als motief, hij kan ook, zoals Leon de Winter deed in *Serenade*, zijn protagonist voorzien van een bestaan als componist van muziek voor reclamespots. Of hij laat een voormalig ruimtevaartgeleerde verworden tot een alcoholistische straatveger, zoals in *De ruimte van Sokolov*. Ook een eetzieke diplomaat die verwikkeld raakt in een boven zijn macht uitgroeiende spionagezaak en daaraan en aan zijn verdriet ten onder gaat, zoals in *Hoffman's honger*, is een goed alternatief voor een schrijver die niet meer schrijven kan.

Als die laatste evenwel als hoofdpersoon gekozen wordt, staat zijn literaire onmacht vaak in dienst van een verder reikende thematiek. De schrijfangst wordt vaak verbonden met levensangst en de angst voor maatschappelijke mislukking die beide ook nogal eens verbeeld worden door seksuele impotentie. Martin Amis heeft in *De informatie* het leven geschilderd van de mislukte schrijver Richard Tull, die zo jaloers is op het succes van 'zijn vriend' Gwyn Barry dat hij deze kapot wil maken. Ook dat is gedoemd te mislukken, want Tull is op elk gebied (als schrijver, als echtgenoot, als minnaar, als vader) aan het mislukken. Het bij vlagen hilarische, dan weer schrijnende boek is juist daardoor méér dan alleen een boek over een geblokkeerde schrijver, het wordt een moraliteit die gaat over de manier waarop iemand gefixeerd kan zijn op eigen onvermogen en het succes van anderen, waardoor uiteindelijk zijn hele leven een mislukking wordt.

Chaos en rumoer

De uitgever van de zich mislukt voelende schrijver Otto Vallei, hoofdpersoon in Joost Zwagermans *Chaos en Rumoer*, zegt op zeker moment: 'Het is heel eenvoudig: schrijf nooit over het schrijven zelf. Je verliest er je lezers mee. Waar het op neerkomt, is dit: lezers kun je met twee dingen op de vlucht jagen. Eén, met een gebrek aan vakmanschap, en twee, door ze te veel met het vak als vak te vervelen.' Daarmee was Zwagerman de kritiek (die hij desalniettemin over zich heen kreeg) voor: *Chaos en Rumoer* was het werk van een schrijver in een themaloze tijd, een zelfportret van een zelf bewuste schrijver in een vlakke stijl die maakte dat je het boek ook niet als satire kon beschouwen. In veel kritieken scoorde het 'wie is wie?' hoog. Vroegere coryfeeën van uitgeverij De Arbeiderspers waren te onderscheiden, een enkele

schrijver schemerde door een personage heen, bepaalde cafés, een prijsuitreiking met bommelding en een zekere boekhandel waren te herkennen, en: werkte Zwagerman niet enige tijd mee aan het culturele radioprogramma *Ophef en vertier?* Nou dan!

Natuurlijk zal ik niet zo stom zijn te ontkennen dat er elementen uit de herkenbare werkelijkheid in romans terug te vinden zijn, maar het lijkt me vruchtbaarder te kijken hoe die elementen zich in de roman tot elkaar verhouden, dan een gratuit namenlijstje te publiceren waaruit zou moeten blijken dat ik ook weet wie wie is. (Alsof dat er toe doet. Wanneer de schrijver een mevrouw of een meneer portretteert, heb ik ook niets van doen met degene die model heeft gestaan voor die mevrouw of meneer.)

Otto Vallei, die na de publicatie van een paar slecht verkochte boeken lijdt aan een creatieve blokkade, besluit het schrijven op te geven. Wel heeft hij nog het idee dat dáár nog een verhaal in zit, maar het lukt hem niet dat idee uit te werken. Hij begint een carrière als radiopresentator. Dan verschijnt er een boek van de

succesvolle auteur Ed Waterland over een schrijver die, lijdend aan een creatieve blokkade, besluit het schrijven op te geven. Otto herkent zichzelf in de hoofdpersoon van het boek en gelooft dat Waterland niet alleen zijn idee gestolen heeft, maar zich ook zijn leven heeft toegeëigend. Dat leidt tot een kolderiek protest: 'Hij liet zich níet fictionaliseren!'

Maar daar blijft het niet bij. Zwagerman zet grotesk door en laat zijn thematiek dol draaien: op den duur blijken zeer velen zich in personages uit de roman van Waterland te herkennen en ieder ontkent de identificatie van de anderen. Bovendien zet Waterland Vallei in een confrontatie aan tot het schrijven van een boek over een schrijver die, lijdend aan een creatieve blokkade, besluit het schrijven op te geven en zich herkent in de hoofdpersoon van het boek van een ander. Kortom: het boek dat de lezer in handen heeft. Tel daar nog bij op dat Vallei dat boek overweegt te zullen schrijven onder een pseudoniem dat moet lijken op de klanken van 'Waterland' en de cirkel is rond. Door deze intrige maakt Zwagerman duidelijk dat *Chaos en Rumoer* inderdaad niet uitsluitend een satirisch commentaar op het culturele leven in de hoofdstad is, alhoewel het dat natuurlijk óók is (met de droogkomische beschrijvingen van de redactievergaderingen heb ik me in hoge mate geamuseerd), maar een spel met feit en fictie en de grenzen daartussen. Daarvan werd hij in menige kritiek vervolgens het slachtoffer, terwijl er ín de roman zelf verschillende aanwijzingen te vinden zijn om de thematiek meer in deze hoek te zoeken. Zo merkt een van de redacteuren van 'Chaos en Rumoer' op zeker moment over Ed Waterland op: 'We hebben hem het vorig seizoen nog twee keer in de uitzending gehad, de laatste keer ging het over feit en fictie in *Morpheus voorhij*. [...]'. Natuurlijk, waar zou het anders over gaan?' 'Vertel eens, is je boek autobiografisch?'

Evenals Storm verstopt Zwagerman verschillende waarschuwingen tegen het al te autobiografisch lezen in zijn boek. Hij laat Waterman het aan Vallei geduldig uitleggen: 'Ik heb veel van mezelf in die hoofdpersoon gestopt. Die ik blijft natuurlijk van papier, maar als het iemand moet zijn, dan toch ikzelf. Dat moet je natuurlijk niet te letterlijk nemen. Ik heb die hoofdfiguur bijvoorbeeld in Buitenveldert gestationeerd. Dat vond ik om de een of andere reden wel bij hem passen. Ikzelf heb daar nooit één voet gezet.' De ironische buiteling die hier gemaakt wordt, is dat Vallei juist daarin 'een bewijs' voor zijn vermeend gefictionaliseerde leven kan vinden; hij woont immers in Buitenveldert!

Zwagerman heeft feit en fictie over en door elkaar heen getrokken als hij even later Waterland tegen Vallei laat zeggen: '"Zeg, jij neemt die hele roman van mij wel érg letterlijk hè. [...] kun jij nou niet aanvaarden dat ik voor dat boek van mij wel eens iets kan hebben *verzonnen?* Ooit heb ik overwogen om te stoppen met schrijven. En daar heb ik dus een roman over geschreven. En als jij" - Waterland wees nu naar Otto met een beschuldigende vinger- "als jij blijft volhouden dat jij model hebt gestaan voor mijn hoofdfiguur, dan denk je dus in feite dat je mij bent."'

De lezer die daar van in de lach schiet en Valleis eenwording met Waterland te ver vindt gaan, zal zich ook wel geamuseerd hebben met de commotie rond het boek, die immers in het boek zelf al beschreven was. Ook in werkelijkheid haalde het boek de realiteit in.

Hemellicht

> *Bovendien: het is toch fictie?*
> Arie Storm [uit: 'Schrijf je ook gedichten?' *BZZLLETIN 231-232*]

De waarschuwing dat een schrijver elementen uit zijn eigen leven gebruikt, maar dat deze vervormd in zijn literaire werk terechtkomen, nam Arie Storm voor niets in zijn nieuwe roman op. Na het verschijnen van *Hémans duik*, ontstond er een 'literaire' kwestie vanwege de, jawel, sleutelromanachtige aspecten van het boek. Uit zijn eerder genoemde stuk in BZZLLETIN blijkt dat (ook) de schrijvende pers soms voldoende heeft aan een gering fragmentje herkenbare werkelijkheid om het boek tot sleutelroman te maken. Storm schrijft nadrukkelijk: 'Laat ik het nog maar eens duidelijk stellen: *Hémans duik* is géén sleutelroman.' Voor een aantal critici was dit, alsmede Storms beaming van Cormac McCarthty's opvatting dat de roman voor zijn bestaan afhankelijk is van eerder ge-

schreven boeken en dat de motor voor een schrijverschap te vinden is in door de schrijver geschreven teksten opnieuw aan dovemansoren gericht. Dus is *Hemellicht* 'gevaarlijk navelstaarderig', 'een opzichtige sleutelroman', 'een steriele vertoning' en 'verkapt autobiografisch'. Storm mag niet klagen bij die laatste kwalificatie: slechts 'verkapt'.

Evenals bij Zwagermans boek zal ik de droogkomische tekening van de literaire wereld niet ontkennen. Zeker heeft Storm herkenbare elementen uit de werkelijkheid in de roman verwerkt. Zo komt de ontvangst van hoofdpersoon Kars Wal bij zijn uitgever overeen met de beschrijving van de eerste ontmoeting van de auteur, zoals hij die in het BZZLLETIN-stuk opnam. Ook van de in de roman gepubliceerde 'fanmail' heeft Storm al eerder gewaagd. Maar de vraag blijft wat interessanter is: opnieuw een lijstje met namen aan het boek verbinden of de 'sleutelromanachtige aspecten' als een grappig extra beschouwen en kijken waar het boek over gaat.

Storm heeft niet voor niets een aantal richtingwijzers in zijn verhaal geplaatst die van het autobiografische áf moeten wijzen. Zo duidt de vriendin van Kars Wal tijdens het bezoek aan een tentoonstelling de titel van een prent onmiddellijk letterlijk autobiografisch: 'Een van de eerste werken waar ze bij stil bleven staan, was de potloodtekening Zelfportret uit 1942. "Goh," zei Kiki, "wat had hij toen lang haar."' En naast het eerder genoemde 'vraaggesprek' lezen we ergens: 'Als het maar een goede roman opleverde, mocht alles worden gebruikt en ver werkt. Wel moest een en ander dan thematisch worden verantwoord. Wat hij met dat laatste bedoelde, wist hij niet precies, maar het klonk wel goed.' Storm geeft bovendien hier en daar ook een voorzichtige hint in welke richting zijn 'thematiek' gezocht zou kunnen worden.

De onzeker- en onhandigheden van Kars Wal (hij zegt nogal vlot zijn baan op, koopt een jacht en gaat in bepaalde cafés rondhangen) bij het betreden van het voor een debutant onbekende gebied van het schrijversleven zijn slechts een motief in een reeks van motieven. Ook zijn seksuele stuurloosheid hoort daarbij. Goed beschouwd gaat het steeds om initiaties in (voor Kars) terra *incognita:* de schrijverswereld, de studentenwereld, de militaire dienst. Over dat laatste onderwerp zal Kars' nieuwe roman gaan en we lezen vast enkele passages over zijn intrede in de wereld van Majesteits keurtroepen. Terwijl alleen deze hoofdstukken 'Ontgroening' heten, zijn het dat steeds opnieuw, in werelden waarvan Kars de codes en gebruiken (nog) niet kent, waardoor er onherroepelijk een vervreemding ontstaat die wellicht bij de lezer nog groter is dan bij Kars zelf. Die tracht zich al redenerend staande te houden, evenals de ikfiguur in de nachtmerrieachtige militaire ontgroeningspassages. Ergens citeert Kars Wal uit *Zwembad* van Kees 't Hart: 'Ik wist op dat moment niet zeker of ik nog nooit ontgroend was, ik sloot niet uit dat ik al lang onder het mes was geweest, misschien zelfs een paar keer, zonder dat ik er maar iets van gemerkt had.'

Ook een erotisch bedoelde foto en de tekst uit Playboy daaronder, die Kars op zeker moment leest, komen in het licht te staan van het spel met werkelijkheid en fictie: 'Schijnbaar betrapt. Want in werkelijkheid heeft ze alles onder controle. Ze láát zich bekij ken. Ze wil bekeken worden. Haar gloeiende huid wacht huiverend op het koele staal.'

Of hij 'alles onder controle' heeft, valt alleszins te betwijfelen, maar wie Kars Wal als een foto van Arie Storm wil zien, heeft hem slechts 'schijnbaar betrapt', want in de roman heeft hij de zaken juist wel onder controle.

Leon de Winter en Leo Kaplan

> *'Voel je je belemmerd?'* vroeg ze. *En Kaplan antwoordde, heftig opeens: 'Ja, verdomme, ja, ja!'*
> Leon de Winter [uit: Kaplan]

In *Zoeken naar Eileen* W. (1981) vertelt Leon de Winter het verhaal van een antiquair die het leven reconstrueert van een meisje uit Ulster. Gaandeweg blijkt het tevens te gaan om een poging tot zingeving aan zijn eigen leven. In *La Place de la Bastille* (1981) zoekt een joodse geschiedenisleraar zijn tweelingbroer en ook deze zoektocht kent een abstracter doel: de leraar probeert zijn eigen identiteit te vinden. In Vertraagde roman (1982) is een Nederlandse schrijver op reis, omdat hij een roman wil schrijven over een diplomaat die

verliefd is op een Oostblokagente. Ook hier lijkt de (literaire) zoektocht vooral vorm te geven aan zijn eigen leven; de verregaande identificatie met de diplomaat werpt bovendien de vraag op of hij niet evenzeer of nog meer op zoek is naar zichzelf.

De aandacht voor de (gestileerde) vorm van de boeken, het thema van de literaire zoektocht als bestaansreden, het stellen van de verbeelding boven de werkelijkheid en de concentratie op de taal maakten dat De Winters vroege werk in één adem genoemd werd met het ‘Revisorproza’ van auteurs als Matsier en Kooiman.

Vertraagde roman was inhoudelijk een opmaat voor *Kaplan* (1986), de roman waarin de kiem uit *La Place de la Bastille*, de joodse identiteit, volop aanwezig is.

Een ander verschil tussen *Kaplan* en het vroegere werk is dat de concentratie op vorm en taal plaats heeft gemaakt voor een veel traditionelere verteltrant in Amerikaanse traditie. Die verandering werd door de kritiek niet altijd gewaardeerd. De Winter wordt, voor het eerst, maar niet voor het laatst, ‘beschuldigd’ van het uit de losse pols schrijven van damesbladproza. De afstand tussen pulpschrijver De Winter en de door hem geschapen schrijver Kaplan zou zo goed als afwezig zijn, zodat er niet veel anders overblijft dan een hilarische karikaturale versie van zijn huidige schrijverschap.

De zichtbare lust tot ongebreideld vertellen leidt zo nu en dan wel tot positieve waardering, maar... Zo schrijft (ik kan het ook niet helpen!) Jaap Goedege-buure in Een jaar boek *1986-87:*

> Als er een prijs uitgereikt zou mogen worden aan het literaire boek met de hoogste amusementswaarde, dan zou ik die zonder aarzelen aan Leon de Winter geven. Met KapJan leverde die auteur een roman af die geen minuut verveelt, welke bezwaren men er verder ook tegen kan hebben. Deze ongecompliceerde liefdesgeschiedenis over twee gecompliceerde personages zit boordevol verwikkelingen en gaat het pathos en het sentiment niet uit de weg. Als de schmiere er niet zo duimendik bovenop lag, zou het af en toe aardig naar de kitsch doorglijden. Hoewel... er staan heel wat dialogen en beschrijvingen in waarvan mijn haarwortels gaan jeuken, zonder dat ik ook maar één knipoogje van de verteller krijg dat hij het niet zo ernstig bedoelt. Nu is maat houden nooit De Winters fort geweest, zoals bekend zal zijn bij de lezers die hem hebben gevolgd in de literaire exercities die hem van de ene invloed (Kafka, Handke, Modiano) naar de andere (Kundera in dit laatste boek) voerden. ‘De aanblik van zijn nieuwe woning viel niet te rijmen met de gedachte dat in de oksels van zijn leven een frisse deodorant werd gespoten.’ Hoe krijgt iemand het uit zijn pen.
>
> De overwegend lichte, bijna hupse toon van het boek, aardig aansluitend bij het motief van de trapeze (lees: overspel), die tevens op het omslag prijkt, wordt dan ook niet veroorzaakt door de gehanteerde schrijftrant of de beeldspraak, maar door de snelheid waarmee de plot zich vertakt. Het resultaat is een bijna ouderwets leesboek waarin de lach en de traan het ruimschoots winnen van de levensbeschouwelijke en artistieke problemen die onderweg aan de orde komen, maar die er in het licht van het breed geëtaleerde lief en leed nauwelijks iets toe doen.

De prijs die hier uitgereikt wordt, is vooral door de laatste zin een fluwelen doodsteek, maar de vraag is of het waar is. Onder alle vertellerslust, 'de lach en de traan', die De Winter in en sinds KapJan ten toon spreidt, schuilt een levensbeschouwelijke en artistieke thematiek die zich in deze roman voor het eerst ontvouwt.

Het boek is geen zoektocht naar identiteit, want Kaplan heeft er een: hij is een schrijver vanjoodse afkomst. De vraag is of hij met die wetenschap tevreden is. Ook Kaplans writer's block (alsmede zijn onvermogen relaties in stand te houden) is een symptoom van een algeheel gevoel van mislukt-zijn. Kaplan heeft negen geslaagde boeken geschreven, waarvan er een in Italiaanse vertaling zal verschijnen omdat het verfilmd zal worden; hij is achtendertig jaar, en 'nog steeds bang in het donker, bang voor de dood'. Zijn schrijfangst is een uiting van veel diepere angsten:

> Zijn vader had zich als een bezetene naar een fortuin gewerkt, angstig op zoek naar zekerheid en

> respect. En zijn zoon? Achter de façade van intellectueel schrijver school een kleine bange jood uit een armoedige sjtetl.
> Hij wilde behagen, niet uit liefde maar uit angst. Nog steeds voelde de schrijver een oude schaamte die eeuwen terugging. Hij, de joodse buitenstaander, wilde er bij horen.

De thematiek van *Kaplan* komt daarmee in de buurt van die van *Zuckerman unbound* (1981) van Philip Roth. Enerzijds is er de maatschappelijk zekere positie van de Beroemde Schrijver, die slechts schijn is, omdat Kaplan zich artistiek uiterst mislukt voelt; anderzijds zijn er de vervreemding en het isolement. Kaplans eenzaamheid vindt haar bronnen in het verleden: hij voelt zich een joodse uitgestotene en zijn behaagziek gedrag komt voort uit angst en niet uit liefde. De bijbeltekst 'maar het had de liefde niet, het was niets' geeft de gemoedstoestand van Kaplan goed weer. Hij heeft de pure liefde gekend, met de niet-joodse Ellen, maar daarvoor heeft hij zijn joodse afkomst moeten verloochenen door zijn vader te trotseren. Nadat deze jeugdliefde gesneefd is, is hij tot pure gevoelens niet meer in staat. Slechts één moment merkje iets van een puur gevoel: als hij op het zoontje van zijn eerste ex-vrouw past. Uiteraard strekt deze eeltlaag over zijn gevoel zich uit tot in zijn schrijverschap: 'Hij had het vermogen verloren om bij het schrijven in de personages te kruipen die hij had opgeroepen (hij had ze tot leven gewekt, maar zodra ze konden ademen keerden ze zich tegen hem).'

Als *Kaplan* een zoektocht is, dan is deze gelegen in een poging iets puurs te vinden, zowel in het leven als in het schrijven:

> Hij wilde schrijven, zijn werk doen. Maar hij hunkerde naar iets puurs, een onschuldig, natuurlijk verhaal dat eindelijk eens verlost was van de schimmen van dodejoden en een verpletterend verleden. Een paar weken geleden had hij na jaren van schrijfangst weer een verhaal geschreven. Toen het in de Volkskrantstond begreep hij verrekte goed dat de tekst in feite over zijn verlangen naar een onbevlekt verhaal ging.

Het verhaal waarop hier gedoeld wordt, is in de roman opgenomen en vertelt van een ontmoeting tussen Kaplan en een hem dan onbekende vlinderjager, die later Nabokov blijkt te zijn. Deze vergeet als hij weggaat een verhaal van vier bladzijden dat Kaplan later ontstolen wordt. Het is de mooiste tekst (over verlangen) die hij ooit onder ogen heeft gehad.

Maar een onbevlekt verhaal, dat wil zeggen zonder besmetting van de werkelijkheid, bestaat dat? Waarschijnlijk niet, want dan is het de lezer wel, die het besmet met zijn opvattingen van de werkelijkheid, zoals Paula, het vriendinnetje van Kaplan, ook ondanks al haar goede bedoelingen doet met Kaplans verhaal. Ook zij zoekt achter het verhaal een (autobiografische!) werkelijkheid die niet de kern raakt van wat Kaplan wil vertellen:

> 'Wat ik wilde vragen: was dat echt zo? Met Nabokov bedoel ik? Was hij echt die vlinderjager?'
> 'Ik weet het niet zeker. Maar hij moet het geweest zijn.'
> 'En dat verhaal van hem heb je later nooit ergens gelezen?'

> ‘Nee.’
> ‘Wat jammer. Misschien komt het op een dag toch boven water.’
> [...]
> Natuurlijk had hij Nabokov uit zijn duim gezogen. Die hele tocht naar de stad van Isaak Babel had hij verzonnen om zijn liefde voor literatuur tot uitdrukking te brengen. Alles in het verhaal was gelogen. Behalve zijn hunkering naar een puur verhaal.

Dat is de paradox waar een schrijver als Kaplan in verstrikt raakt: de hunkering naar het pure vertellen, zonder fixatie op de taal of het verleden, *terwijl* zijn verhalen wortelen in een verpletterend verleden met schimmen van dode joden (niet in de laatste plaats zijn vader) waar niet van los te komen is. Daarmee is *Kaplan* alles behalve ‘een hilarische karikaturale versie van De Winters schrijverschap’. Hoe je er ook op los vertelt, van het verleden raak je niet bevrijd - dat laten De Winters volgende boeken, *Hoffman's honger, De ruimte van Sokolov* en *Zionoco* steeds zien. Ieder

van zijn personages leeft in een besmet heden, omdat hij gebukt gaat onder zijn verleden.

En dat verleden kun je soms, zoals Ellen tegen Kaplan zegt, tijdelijk vergeten, door te leven, je te wijden aan de dingen die je doet. Maar ik, zo antwoordt Kaplan, ik doe juist dingen die het verleden steeds terug brengen. Hoe meer hij vertelt, des te meer leugen, des te meer besmetting met de werkelijkheid er in zijn verhaal sluipt.

Onbevlekte verhalen bestaan niet, verhalen wel, ware verhalen.

Literatuur

Leon de Winter, *De ruimte van Sokolov*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1992;
Kaplan. Amsterdam, De Bezige Bij, 1996[13].
Arie Storm, *Hemellicht*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1997
Martin Amis, *De informatie*. Vertaald door Gerrit de Blaauw, Amsterdam, Pandorapockets, 1997,
Kees van Kooten, *Veertig*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1982.
Joost Zwagerman, *Chaos en Rumoer*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1997.
Aad Nuise.a. (red.), *Een jaar boek 1986-87*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987.
Vladimir Nabokov, *Lente in Fialta*. Vertaling M. Coutinho, Amsterdam, De Bezige Bij, 1981[4].
Huub Beurskens, *Suikerpruimen* gevolgd door *Het lam*. Amsterdam, Meulenhoff, 1997.
BZZLLETIN 231-232, Het debuut. December 1995januari 1996.
Jaap Goedegebuure, ‘Opgezette monsters’. In: *HP/De Tijd*. 5 september 1997 en ‘Deluide stilte’. In: *HP/De Tijd*, 24 oktober 1997.

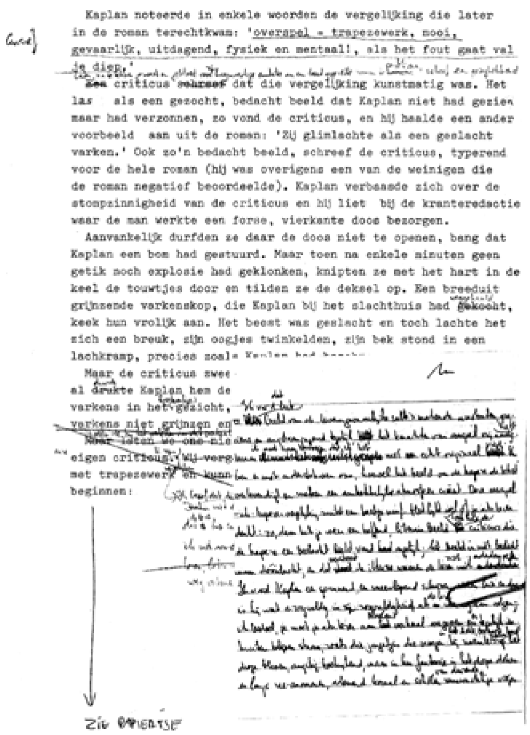
Ron Elshout (1956) publiceerde poëzie en essays over literatuur in verschillende literaire tijdschriften

1-A

Leo Kaplan, de schrijver, vergeleek in een van zijn boeken overspel met trapezewerk: mooi, gevaarlijk, uitdagend, je hebt er fysieke training **en mentale** precisie voor nodig en als het mis gaat val je diep.

Kaplan kwam op dit beeld toen hij in Umbrië een groep acrobaten aan het werk zag. Op een bloedheet veld, waar de schaarse begroeiing door de zon was verbrand, stond achter een indrukwekkende toegangspoort met de naam Circo Grande ~~een bescheiden circus. Tenminste, er stond~~ het skelet van een circus, want het tentdoek was bij een ongeluk met de vrachtwagen in vlammen opgegaan. De voorstelling werd in de openlucht gegeven. ~~De~~ artiesten ~~hadden niet alleen voor het gevoel~~ de palen geplaatst en de lijnen gespannen; de trapezewerkers hadden ze nodig. Als dode bomen staken de palen uit de dorre grond. Er waren drie luchtacrobaten, twee mannen en een vrouw in nauwsluitende, witte pakken die kleefden op hun zwetende huid. Met toegeknepen ogen zag Kaplan ze naar boven klommen, kleine silhouetten tegen de gele schijf van de zon, en hij liep met zijn vriendin, die hem op zijn Italiaanse reis vergezelde, om de piste heen naar een plaats waar ze de zon in de rug hadden.

De stalmeester had de oudste van de twee mannen en de jonge vrouw als echtpaar gepresenteerd. De andere man, een gespierde, elegante Casanova met een strak snorretje boven zijn sensuele lippen, was hun assistent. Kaplan voelde dat het trapezewerk tussen de Casanova en de vrouw een ander soort spanning had dan ~~tussen~~ de twee echtelieden. Als de vrouw in de trillende, heilige lucht haar man losliet en na een salto de handen van de Casanova greep, was het alsof ze van haar cipier wegvloog en in de armen van een minnaar landde. Ze hielden elkaar op een andere manier vast, Casanova en Acrobata, dan hun kunstjes vereisten. Terwijl de zon onbarmhartig op de hoofden van de uitbundige dorpelingen scheen, op de sjofel geklede kinderen, de zwetende pastoor en Kaplan, die de strelende vingers van zijn vriendin in de achterzak van zijn linnen broek voelde, bedreven daar hoog boven de dorre grond Casanova en Acrobata op hun eigen manier de liefde.



Kaplan noteerde in enkele woorden de vergelijking die later in de roman terechtkwam: 'overspel = trapezewerk, mooi, gevaarlijk, uitdagend, fysiek en mentaal!, als het fout gaat val je diep.'

Een criticus schreef dat die vergelijking kunstmatig was. Het las als een gezocht, bedacht beeld dat Kaplan niet had gezien maar had verzonnen, zo vond de criticus, en hij haalde een ander voorbeeld aan uit de roman: 'Zij glimlachte als een geslacht varken.' Ook zo'n bedacht beeld, schreef de criticus, typerend voor de hele roman (hij was overigens een van de weinigen die de roman negatief beoordeelde). Kaplan verbaasde zich over de stompzinnigheid van de criticus en hij liet bij de krantenredactie waar de man werkte een forse, vierkante doos bezorgen.

Aanvankelijk durfden ze daar de doos niet te openen, bang dat Kaplan een bom had gestuurd. Maar toen na enkele minuten geen getik noch explosie had geklonken, knipten ze met het hart in de keel de touwtjes door en tilden ze de deksel op. Een breeduit grijnzende varkenskop, die Kaplan bij het slachthuis had beschaafd, keek hun vrolijk aan. Het beest was geslacht en toch lachte het zich een breuk, zijn oogjes twinkelden, zijn bek stond in een lachkramp, precies zoals …

Maar de criticus zwe… al gesticht Kaplan hem de … varkens in het gezicht, … varkens niet grijnzen en …

Maar laten we ons nie… eigen criticus. Wij verg… met trapezewerk en kunn… beginnen:

1-6

Leo Kaplan, de schrijver, vergeleek in een van zijn boeken overspel met trapezewerk: mooi, gevaarlijk, uitdagend, je hebt er fysieke training en mentale precisie voor nodig en als het mis gaat val je diep. Aan Hannah, zijn ~~vrouw, dond~~ Kaplan deze vorm van balanceren niet toe, ook al beschouwde hij zichzelf als een geëmancipeerde man. Want Kaplan dacht progressief, maar voelde conservatief. ~~Angstvallig~~ hield ~~hij~~ zijn ~~verslavende~~ trapezewerk voor zijn vrouw verborgen en hij achtte het uitgesloten dat ook Hannah de neiging voelde tot het risicovolle spel met onbekende lichamen. Toen zij hem vertelde dat zij net als hij aan de trapezestok hing, ~~en over het dunne koord wandelde~~, al geruime tijd, besefte Kaplan dat hun huwelijk kapot was; behalve hun adres was er nauwelijks iets dat hun nog verbond.

Kaplan had heel wat affaires achter de rug, maar die betekenden voor hem - voor zo ver je in dit soort aangelegenheden van betekenis kunt spreken - kleine, verfrissende uitstapjes die de regelmaat in zijn bestaan, zijn leven met Hannah, een grotere nadruk gaven. De even opflikkerende spanning en erotiek bij andere vrouwen ~~[illegible]~~ als hij ze vergeleek ~~met~~ wat Hannah hem gaf. In de auto of in de tram op weg naar huis, met een ~~[illegible]~~ schuldgevoel, denkend aan zijn huwelijk, vond Kaplan dat hij zijn affaires nodig had om er telkens goed van doordrongen te raken hoeveel hij van Hannah hield.

Deze redenering lijkt verdacht veel op een ordinaire smoes, maar zij is toch echt van Kaplan zelf afkomstig, en Kaplan is een ~~vrij~~ intelligente, sensibele man. ~~die er zijn beroep van gemaakt heeft om zijn gemoedsbewegingen aan een nauwkeurig~~ [illegible]. Kaplan geloofde in die redenering. Hij geloofde erin omdat zij zijn affaires aan een hoger doel offerde: zijn liefde voor Hannah. Hij had zelfs de indruk dat hun huwelijk het soepelst functioneerde vlak nadat hij een affaire had afgebroken. Dank zij het zo juist beleefde contras ~~was het hem~~ weer duidelijk wat hij bij Hannah kon vinden, en enkele weken voelde hij zich tevreden met zijn huwelijk en het ritme in zijn leven.

Joris van Groningen
Eetlezen
Over *Hoffman's honger*

Al een jaar na het doorbreken van de Berlijnse Muur publiceerde Leon de Winter als eerste Nederlandse schrijver met *Hoffman's honger* (1990) een roman waarin dit gegeven centraal staat. In het neerhalen van het IJzeren Gordijn vindt het verhaal niet alleen zijn culminatiepunt, maar het fungeert vooral als een metafoor voor het verbinden van onoverbrugbaar geachte tegenstellingen. De held Felix Hoffman, diplomaat in Praag, kan zich aan het eind verzoenen met de schisma's die zijn leven dreigden te verwoesten en weet zijn lot te aanvaarden.

Deze twee motieven verbindt ook Nelleke Noordervliet in *De naam van de vader* (1993) aan de val van de Muur. Al vormt de omwenteling in haar roman juist de aanleiding voor de hoofdpersoon om in het Oostblok op onderzoek uit te gaan, ook zij weet de last van het verleden van zich af te schudden. Na de ontmoeting in de voormalige DDR met haar onbekende vader die in de Tweede Wereldoorlog als soldaat in Nederland was gestationeerd, komt zij tot bezinning: aan het eind van de roman neemt zij de verzorging op zich van haar moeder, een moffenhoer dus, voor wie zij zich haar leven lang heeft geschaamd.

Ook voor Felix komt met de val van de Muur pas een eind aan de oorlog. Voelt hij zich afgesneden van het verleden doordat zijn ouders het slachtoffer werden van de jodenvervolging, de dood van zijn beide kinderen, de tweeling Esther en Mirjam, ontneemt hem zijn toekomst. Esther sterft, driejaar oud, aan leukemie - een dood die Mirjam als de verwezenlijking van een heimelijke wensdroom beschouwt. Vanwege haar schuldgevoelens over de dood van haar zuster pleegt zij jaren later zelfmoord door een overdosis heroïne te nemen. Fungeert de dood van zijn kinderen als een spiegel van die van zijn ouders, beide gebeurtenissen reflecteren aldus een tegenstelling tussen individuele lot en de rol die iemand door de geschiedenis wordt opgelegd. Waar zich in de dood van de tweeling een persoonlijke tragedie aftekent, daar weerspiegelt de dood van zijn ouders de geschiedenis van een heel volk.

Door de oorlog valt het leven van Felix in tweeën uiteen, een splitsing die door de Berlijnse Muur wordt verbeeldt. In de roman wordt dit uitgewerkt aan de hand van een groot aantal tegenstellingen die Felix met elkaar probeert te verbinden, wat hem uiteindelijk ook lukt. De frictie tussen het individuele en het historische lot komt ook tot uiting in categorische twee-delingen als lichaam en geest, heden en verleden, fictie en werkelijkheid. Met de Muur wordt ook de façade geslecht waar hij zich als diplomaat jarenlang achter verborgen heeft gehouden. Zijn betrokkenheid bij een spionagezaak kan in dat verband worden aangemerkt als een poging de patstelling te doorbreken en een einde te maken aan zijn vertwijfeling.

Het omgekeerde geschiedenisboek

De wanhoop waaraan Felix ten prooi is geraakt sinds het overlijden van Esther heeft geresulteerd in een verstoring van natuurlijke processen. Al jaren lijdt hij aan slapeloosheid. Niet tot dromen in staat kan hij de dood van Esther en Mirjam niet verwerken. De leegte die zij in hem hebben nagelaten compenseert hij door overmatig

te eten. Gedachteloos vermaalt hij de vaak exquise gerechten die van recepties en diners zijn overgebleven of speciaal voor de gelegenheid in huis zijn gehaald. Felix verstouwt tijdens zijn nachtelijke waken enorme hoeveelheden kaviaar, ganzenlever en haring, maar ook - als het zo uitkomt - eenvoudige diepvriesmaaltijden, en spoelt alles weg met de nodige drank. Kan hij door zijn slapeloosheid het verdriet niet kan verwerken, evenmin lukt het hem voedsel te verteren. Zich ontlasten is een moeizaam, langdurig

en pijnlijk proces. Tenminste, als hij daaraan toe komt; want meestal leegt hij zijn maag door zijn mond. Felix kampt met een geestelijke constipatie, die een normale spijsvertering belemmert; het kotsen geeft uitdrukking aan zijn walging. Zijn onverzadigbare honger is te beschouwen als een compensatie voor het verwaarlozen van zijn geest, zoals ook blijkt uit het leesvoer dat hij bij zijn nachtelijke maaltijden tot zich neemt. In tegenstelling tot het veelal delicieuze eten en drinken bestaat zijn lectuur hoofdzakelijk uit troep. Naast de goedkope thrillers van een boekenclub, leest hij vooral ‘kilo's reclamemateriaal.’ Juist het ontbreken van een substantiële inhoud maakt ze voor Felix van belang:

> Het maakte niet uit of het over damesondergoed of doe-het-zelfbadkamers ging. Ze [advertenties -JvG] hadden hem gered van de waanzin, simpelweg doordat ze zijn aandacht leidden naar gewone alledaagse dingen als koffiezetapparaten en supersonische stofzuigers. Daardoor was hij bij machte zijn gedachten te bundelen en de waanzin van de nacht op een afstand te houden.

Zijn overdreven honger wijst erop dat hij lichaam en geest met elkaar verwart. Dit wordt verbeeld door het ‘omgekeerde geschiedenisboek’ dat hij zich ooit had voorgenomen te schrijven om zijn slapeloze nachten te vullen, een ‘bundel essays waarin hij een nieuwe vorm van nihilisme zou gaan prediken, voorbij alle geloof en ideologie, ter meerdere glorie van het nuchtere consumentendom.’ Zijn opstellen vormen een pleidooi voor het lichaam. Wat Felix vermoedelijk wilde laten zien, is hoe de ontwikkeling van de wereld was uitgemond in de verabsolutering van de consumptie; door de overvloedige welvaart is iedere immateriële behoefte terzijde geschoven. Het omgekeerde geschiedenisboek bevat dus eigenlijk een zelfportret van Felix. Meer dan dat is de beschrijving van de opstellen een mise en *ambîme* waarin de verhaalwereld wordt gespiegeld. *Hoffman's* honger valt te lezen als een omgekeerde geschiedenis, zoals ook valt op te maken uit de manier waarop Felix lichaam en geest verwisselt of zijn spijsvertering omdraait. Verandering in zijn leesgewoonten kan eveneens worden beschouwd als een poging het verloop van zijn leven om te keren en het natuurlijke evenwicht tussen lichaam en geest te herstellen.

Na posten in Lima, Rio, Houston en Khartoum te hebben bezet krijgt hij in de nadagen van zijn carrière, negenenvijftig jaar oud, alsnog de promotie waar hij op grond van zijn staat van dienst in zekere zin recht heeft en wordt, door toedoen van een hooggeplaatste vriend, als ambassadeur gestationeerd in Praag. Daar vindt hij in de ambassadewoning een door een van zijn voorgangers achtergelaten exemplaar van Verhandeling over de verbetering van *het* verstand, een traktaat van zeventiende-eeuwse filosoof Baruch de Spinoza.

Dat Felix nu opeens zijn honger stilt met filosofie komt doordat Spinoza op de afbeelding voorin rust uitstraalt. Zijn nieuwsgierigheid is gewekt en wordt bevestigd wanneer hij begint te lezen: ‘De openingszin van Spinoza's Verhandelingwas de meest curieuze die hij ooit had gelezen.’ Het is een lange zin, die aan het begin van het tweede hoofdstuk wordt geciteerd. Eerst stelt de filosoof vast dat alle dagelijkse voorvallen ijdel en futiel zijn en verklaart dat hetgeen hem angst inboezemt alleen goed of kwaad is in zoverre de ziel erdoor wordt beroerd. Vervolgens komt hij tot het besluit om te onderzoeken of er toch geen ‘waarachtig goed’ bestaat, dat hij zich

zou kunnen verwerven om te kunnen ‘genieten in een voortdurende en maximale vreugde.’ Wat Felix intrigeert, is wellicht de vanzeif-sprekendheid waarmee Spinoza zijn wetenschappelijk methode om het verstand te verbeteren aan een gevoel van geluk verbindt - geluk dat voor Felix vooralsog niet is weggelegd. Dat zijn naam de gelukkige betekent, moet dan ook allereerst ironisch worden uitgelegd.

Koude oorlog

Spinoza's wetenschappelijke methode dient om tot waarachtige kennis te komen - kennis die de grondslagen van de natuur blootlegt. Allereerst is het zaak de verschijnselen in delen te ontleden. Makkelijk is het niet, en Felix is bepaald geen intellectueel, zoals hij te kennen geeft. Verbeten zet hij zich dan ook aan het doorgronden van de tekst, steeds zoekend naar

overeenkomsten met voorvallen uit zijn eigen leven. Zijn herinneringen wijzen op een verbroken eenheid. Daarop wijst niet alleen de dood van zijn ouders, maar ook die van zijn dochters, de tweeling, die als natuurlijke eenheid van elkaar werd gescheiden. Daarnaast loopt, net als in Europa, ook een IJzeren Gordijn door zijn huwelijk met Marjan, met wie hij weliswaar samenleeft, maar in een gewapende vrede of koude oorlog. Zij slapen al jarenlang apart en hun samenzijn heeft alleen nog maar een plichtmatig, officieel karakter.

De bestudering van Spinoza's verhandeling kan worden opgevat als een onbewuste poging weer met Marjan in contact te komen. Zij werkt namelijk aan een studie over Joost van den Vondel, die net als Spinoza leefde in de zeventiende eeuw. Dat haar onderzoek deze periode bestrijkt, duidt erop dat zij zich ook niet van het verleden kan losmaken - een gedachte die berust op een parallel met Vondels leven. Ook hij heeft twee kinderen verloren. Hoezeer Marjan in het verleden blijft steken komt naar voren in het moeizame verloop van haar onderzoek. Zij zal het boek waaraan ze intussen al twintig jaar werkt niet voltooien. Aangezien zij al vanaf haar trouwen Vondels poëzie bestudeert, lang dus voordat Esther overleed, lijkt de keuze van haar onderwerp een prelude te zijn op de latere gebeurtenissen, alsof zij voorvoelde wat haar te wachten stond - althans zo vat Felix het op. In zijn optiek doorloopt Marjan de geschiedenis in omgekeerde richting. Dit blijkt ook uit een andere overeenkomst tussen Marjan en Vondel: evenals de dichter heeft zij zich laten bekeren tot het katholicisme. Zij bezit daarmee geloof waar Felix slechts twijfelt kent. En zoals zij op één lijn staat met Vondel, zo kan Felix worden vereenzelvigd met Spinoza. Houdt Felix zich als diplomaat tijdelijk bezig met filosofie, omgekeerd was de geleerde bij wijze van uitzondering als onderhandelaar betrokken bij de politiek van de Republiek; hij voerde vredesbesprekingen met de Fransen die destijds de Zuidelijke Nederlanden hadden bezet. Bovendien kan Spinoza's filosofische methode ook worden beschouwd als een omgekeerde geschiedenis van lichaam en geest. Terwijl contemporaine filosofen zich op God beroepen om de wereld te verklaren, daar neemt Spinoza juist de natuur als uitgangspunt. Aldus neemt hij het niet de geest, maar het lichaam als leidend beginsel.

Toch brengt de plotselinge interesse van Felix voor de zeventiende eeuw hem niet onmiddellijk nader tot Marjan. Veeleer benadrukt die hun afstand tot elkaar. Felix bedenkt zich dat toen Spinoza werd geboren, Vondel al een man op leeftijd was en hij vraagt zich af of zij elkaar ooit hebben ontmoet.

Ardennerham

Het zoeken naar waarachtige kennis hangt voor Felix nauw samen met het inzicht waarvan Esther op haar sterfbed getuigde: ‘Ik weet't, papa...’ Meer kan ze daar -jong als ze is - niet over zeggen en even later sterft ze. Wat kan zij geweten hebben, vraagt Felix zich herhaaldelijk vertwijfeld af. Het is natuurlijk een godsonmogelijke, niet te beantwoorden vraag waarover Spinoza hem evenmin uitsluitsel kan geven. Misschien bezat Esther de wijsheid van Wittgenstein uit wiens *Tractatus logicus filosoficus* Felix de slotzin is bijgebleven: ‘dat je beter kunt zwijgen over de dingen waarover je niet kunt spreken.’

Met de herinneringen aan de dood van Esther komen ook die aan de zelfmoord van Mirjam naar boven. Zij beschouwde, zoals gezegd, de dood van haar tweelingzus als de verwezenlijking van een heimelijke wensdroom, iets wat ze zichzelf nooit heeft kunnen vergeven. Uiteindelijk leidde dit, vijftien jaar later, tot haar zelfmoord. Deze geschiedenis krijgt in de periode dat het verhaal zich afspeelt nog een vervolg. Wanneer Felix voor overleg wordt teruggeroepen naar Den Haag hoort hij van zijn vriend op het departement dat Mirjam de hoofdrol speelt in een pornofilm. Felix gaat deze film, *Ardennerham* geheten, bekijken in een ranzige bioscoop en staat na een kwartier walgend weer op de straat. Natuurlijk is hij allereerst aangedaan door het treurige besef dat hij niet heeft kunnen voorkomen dat zijn dochter is afgegleden en uiteindelijk zichzelf heeft vernietigd. Zijn schuldgevoelens om zijn falen worden bovendien verergerd doordat haar optreden hem heeft opgewonden. De titel van de film lijkt wat dat betreft een wrange verwijzing naar zijn honger.

Het zien van de film brengt een omslag teweeg. Felix

onderneemt daadwerkelijk actie om de impasse waar hij zich in bevindt te doorbreken. Hij besluit alle kopieën op te kopen die van de film in omloop zijneen gegeven dat niet zonder ironie is, aangezien Mirjam vlak voor haar dood verder alle foto's en films heeft vernietigd, die tijdens haar leven van haar zijn gemaakt. Al even ironisch is dat hij de filmrollen moet betalen met de opbrengst van zijn kostbare collectie Cobra-schilderijen die hij in een kluis bewaart als oudedagsverzekering. Wat dat betreft laat de transactie zich lezen als een omgekeerde geschiedenis van lichaam en geest. Felix keek nooit naar de doeken om, hetgeen op de ontkenning van de geest of hogere waarden wijst; nu krijgt hij voor zijn zeldzame collectie een film terug waarin het lichamelijke wordt gebanaliseerd of zelfs ontheiligd. Zonder het zich te realiseren, compenseert Felix zijn aanvankelijke ontkenning van andere dan fysieke waarden door de film een religieuze betekenis te verlenen.

Bij het bekijken van de film ervaart hij een ‘Bijbelse Schaamte’. Mirjam heeft, om het in vergelijkbare termen te formuleren, de tempel van haar lichaam ontheiligd - een schending die haar vader nu ongedaan tracht te maken of in ieder geval probeert te bezweren teneinde het natuurlijke evenwicht te herstellen. Misschien gaat het te ver om te beweren dat de kluis waarin hij één exemplaar van de film bewaart een ‘heilige der heiligen’ is. Toch lijkt Felix van de schatplaats een tempel te maken waarin een geheim verborgen ligt dat door niemand mag worden bekeken. In dat opzicht kan de filmspoel - ook op grond van zijn vorm - worden vergeleken met de rollen van de Thora, het joodse tempelgeheim. Aldus verwordt met de transactie datgene wat uniek en spiritueel is tot koopwaar, terwijl het seculiere, vulgaire lichaam tot een religieus object wordt verheven. De aanschaf van de filmrollen verbeeldt daarmee een onbewuste poging om de verbroken eenheid van lichaam en geest te herstellen. Van het ontheiligde lichaam zou Felix weer een tempel willen maken, een spiritueel bouwwerk. Waar Mirjam zich op een geperverteerde wijze blootgeeft (zij heeft zich nooit kunnen uiten), daar tracht hij via het lichaam door te dringen tot zijn geest. De hele episode brengt hem tot het besef te moeten veranderen:

> Hij moest zich zuiveren. Zijn ziel, zijn verstand, zijn lichaam. Maar hij wist dat hij er de kracht niet voor had. Liever vergiftigde hij zichzelf. Als zijn kinderen geen recht hadden op leven dan had hij het zeker niet. [...]. Hij had geen recht op leven, maar hij kon er evenmin een einde aan maken. Wat zijn kinderen was ontnomen mocht hij niet als iets waardeloos verwerpen.

Twijfels en angst weerhouden hem vooralsnog de geest weer toe te laten tot zijn lichaam. Hij durft dan ook ‘de confrontatie met Spinoza niet meer aan.’ Het evenwicht is dus niet hersteld. Zijn dwangmatige consumptie heeft vooralsnog de overhand. Hij mag dan, zoals het bovenstaand citaat ook aangeeft, de behoefte tot verandering voelen, voordat de noodzaak daartoe werkelijk tot hem doordringt, lijkt hij zichzelf, net als Mirjam, al te hebben vernietigd. Na op een receptie van de Italiaanse ambassade te zijn ingestort door in hoog tempo cocktails achterover te slaan, laat hij zich naar huis rijden om daar het zuipen voort te zetten, wat resulteert in een hartaanval. Met deze aanslag op zijn lichaam geeft de geest een duidelijk signaal af dat zij niet langer kan worden genegeerd. Nog tijdens zijn verblijf in het ziekenhuis begint hij weer in het traktaat te lezen.

The open society and its enemies

De verwikkelingen rond de film preluderen op de spionagezaak waarin Felix vervolgens verzeild raakt. Deze affaire brengt hem, na zijn hartaanval, weer terug bij het heden en - uiteindelijk - bij de werkelijkheid terug, alles uiteraard in de vorm van een omgekeerde geschiedenis. Het spionageverhaal is van zichzelf trouwens al een omkering van de episode over Mirjam. Lag in dat deel de nadruk op de verwording van het lichaam, in het spionageverhaal valt het accent op de verwrongen ratio. De beide verhalen worden met elkaar verbonden door het bezoek dat Felix brengt aan de Italiaanse ambassade. Daar ontmoet hij een Tsjechische dubbelspionne die hem redt. Allereerst helpt zij Felix bij te komen als hij is flauw gevallen en vervolgens stuurt zij hem met een taxi naar huis. Zij heet Irene Nova, wat zoveel wil zeggen als

'nieuwe vrede'. Haar naam bevat zowel een toespeling op de val van de Muur als op de rust die Felix bij haar zal vinden.

Irene werkt voor de Amerikaanse inlichtingendienst onder een journalistieke dekmantel. Zij benadert Felix voor een interview dat na zijn ontslag uit het ziekenhuis plaatsvindt. Hij ontmoet haar verschillende keren en wordt op haar verliefd, dankzij of juist ondanks het besef dat Irene een substituut van Mirjam is. Als zijn dochter was blijven leven, zou zij even oud zijn als Irene nu is - een jaar of negenentwintig. Berust de hartstocht van Felix op zijn heimelijke en van schaamte vervulde verlangen met Mirjam te slapen, hij koopt deze seksuele honger af door Irene een, zeker voor Tsjechische begrippen, astronomisch bedrag te betalen om met hem naar bed te gaan. Evenals Mirjam lijkt hij daarmee liefde tot een consumptieartikel te reduceren. Tegelijkertijd kan zijn verhouding met Irene worden beschouwd als een boetedoening: juist door het navolgen van zijn dochter lijkt hij zijn fysieke balans weer enigszins te herstellen. Hoe dit ook zij, na met Irene naar bed te zijn geweest, valt Felix voor het eerst in twintig jaar in een diepe slaap. Bij haar komt hij tot rust.

Het kost haar daarom niet veel moeite hem over te halen mee te werken aan het plan van de CIA om valse, maar niet van echt te onderscheiden technologische informatie te verkopen aan de Tsjechen in ruil waarvoor zij Irene naar het westen zullen laten gaan. Felix' aandeel bestaat uit het bewerken van zijnjeugdvriend Hein Daamen, die in financiële moeilijkheden verkeert en deze zogenaamde informatie moet ontvreemden. Vervolgens zal Felix zelf optreden als koerier, een rol die hem vanwege zijn diplomatieke onschendbaarheid geen moeilijkheden zal opleveren.

Hij gaat omwille van zijn hervonden slaap op het voorstel van Irene in, ook al omdat er geen risico's aan de opdracht zijn verbonden en hij bovendien een vriend uit de brand kan helpen. Door mee te doen wordt Felix slachtoffer van een Amerikaans plan om Irene tegen valse informatie uit te wisselen - ook dat is te zien als een ruil van lichaam tegen geest. De valse gegevens worden door de inlichtingendienst vervaardigd. Het zijn zogenaamde 'stripverhalen', die worden bedacht door John Marks - 'de beste scenarioschrijver van de Verenigde Staten', zoals hij zichzelf noemt. Felix belandt dus in een fictieve werkelijkheid. Parallel daaraan leest hij in het traktaat dat fictie tot onwaarachtige inzichten leidt.

Niet alleen Felix en de Tsjechen worden misleid, ook de Amerikanen komen bedrogen uit. Hun plannen berusten op paranoïde denkbeelden over een werkelijkheid die ze zelf gecreëerd hebben. Zij wantrouwen Irene van wie Marks denkt dat zij door de Tsjechen is 'gedraaid' - zij zou dus een driedubbelspionne zijn. Marks verbeeldt de Amerikaanse paranoia tegen het communisme. Zijn idee dat Irene niet betrouwbaar is, wordt bevestigd door Freddy Mancini - maar Marks heeft hem vooraf zelf de suggestie aan de hand gedaan.

Freddy Mancini is de karikatuur van de dikke Amerikaanse toerist op vakantie in Europa. Bij zijn bezoek aan Praag woont hij toevallig de ontvoering bij van een Amerikaanse agent. Vervolgens wordt hij in Washington ondervraagd door Marks die hem de suggestie aan de hand doet dat de duistere figuur in de auto een vrouw zou zijn - Irene dus. Mancini weet het niet, maar hij is na de langdurige, dagenlange verhoren murw gemaakt en begint te twijfelen aan wat hij tijdens die donkere nacht heeft gezien. Uiteindelijk bevestigt Mancini het vermoeden van Marks door te vertellen dat een droom hem opeens alle details zou hebben onthuld. Vervolgens verheft Marks zijn veronderstelling tot waarheid wanneer Mancini met zijn informatie

naar de Tsjechen stapt om in ruil daarvoor zijn vrouw te laten vermoorden, die hem heeft verlaten vanwege zijn onverzadigbare eetlust. Hij is iemand die aan niets anders dan aan eten kan denken. Zijn eetgewoonten en landverraad bestempelen hem tot een evenbeeld van Felix, met dit verschil dat Mancini's honger geen filosofische dimensies kent en slechts vraatzucht is. Mancini voldoet daarmee aan de beschrijving van het ongebreidelde consumentisme 'voorbij alle geloof en ideologie', dat Felix in zijn opstellen wilde beschrijven. Deze essays waren bedoeld 'om er Popper mee naar de kroon te steken.' Houdt deze wetenschapsfilosoof in The *open society* and its enemies (1945) een pleidooi voor het ondogmatische denken dat kenmerkend zou zijn voor de westerse beschaving, uit de beschrijving van de spio-

nagezaak - belichaamd door Mancini en Marks -wordt duidelijk dat De Winter daar een kritische kanttekening bij plaatst. Zowel Marks als Mancini vormen een bedreiging voor de zogenaamde open maatschappij doordat geen enkele hogere waarde wordt erkend. Marks verbeeldt een doorgeslagen vorm van rationaliteit. Hij is een technocraat die zichzelf voorhoudt op zoek te zijn naar waarachtige kennis, zoals tijdens het verhoor van Mancini blijkt. Maar zijn scripts leiden tot een verwrongen, visie op de werkelijkheid.

Marks heeft een verwrongen geest, wat in *Hoffman's* honger uiteraard een lichamelijke dimensie wordt gegeven. Het idee de wereld te moeten zuiveren van het communisme heeft bij Marks tot een overdreven smetvrees geleid. Uit angst voor stof en vuil heeft hij zijn huis hermetisch afgesloten. Hij verdraagt geen enkele aanraking. Wanneer hij bij een kleine aanrijding zijn rijbewijs moet afgeven, laat hij het document naderhand ontsmetten. Mogelijk wijst het gegeven dat Mancini eigenaar van een keten wasserettes is eveneens op smetvrees.

Liturgie

Aan de hand van beide figuren wordt ook een omgekeerde geschiedenis vertelt, namelijk het verhaal over de Amerikaanse vrijheid die is uitgemond in zielloos consumentisme en angst. De droom is letterlijk een fantasie geworden. Veelzeggend in dat verband is dat Marks zich een scenarioschrijver noemt. Hij vertoont daarin trouwens een gelijkenis met Felix toen deze serieus werk maakte van zijn geschiedenisboek. In de manier waarop hij destijds zijn aantekeningen op ‘reusachtige prikborden’ had gehangen om de structuur van zijn bundel te bepalen, doet hij denken aan Marks; ook deze heeft een wand waarop hij zijn fiches heen en weer schuift.

Op grond van deze overeenkomst dringt de gedachte zich op dat de scenarioschrijver van de inlichtingendienst de positie van de verteller in het boek verbeeldt; de schrijver creëert in zijn roman een wereld die is opgebouwd uit zowel de verzinsels van Marks als de opstellen van Felix. En dat is weer te beschouwen als een allusie op het genre: *Hoffman's honger* is een filosofische roman waarin de schrijver lichaam en geest met elkaar probeert te verbinden. De samenhang tussen beide is voor De Winter kennelijk in het schrijven zelf gelegen: het boek is het lichaam waarin de geest gestalte wordt gegeven. De held van het verhaal zal naar de geest blijven zoeken, hoewel hij zich met deze uitkomst weet te verzoenen.

Het slot van de roman is dan ook min of meer positief te noemen, een zeldzaamheid. Hoewel het gegeven dat Irene naar het westen kan uitwijken lood om oud ijzer lijkt te zijn en de Muur bovendien over niet al te lange tijd toch zal vallen, lijkt Felix daardoor niettemin de last van het verleden te hebben afgeschud. Met het vertrek van Irene Nova lijkt Felix ook van Mirjam afscheid te hebben genomen. Felix heeft boete gedaan, ookdoorzijn landverraad. Gezuiverd is hij daardoor niet, wel heeft hij zijn radicale twijfel overwonnen, al krijgt hij daarvoor geen zekerheden terug. Tot zijn ergernis en stomme verbazing eindigt het traktaat van Spinoza met de opmerking dat ‘*De rest ontbreekt*.’ Het open einde van de verhandeling doet denken aan de laatste woorden van Esther waarmee zij van een diepgaand, maar onuitgesproken inzicht getuigde. Veel opgeschoten lijkt Felix al met al niet, tot opeens het besef tot

hem doordringt dat de wetenschappelijke methode van de filosoof wel eens een vorm van liturgie zou kunnen zijn. Deze gedachte komt bij hem op wanneer hij in een laatste poging het natuurbegrip van Spinoza te doorgronden dat vervangt door God. Meer dan een definitieve oplossing of verklaring verlangt Felix dat Spinoza hem ‘weer kon leren bidden.’ Aldus vindt hij, via omkering van Spinoza's methode, een oplossing voor zijn dilemma en keert terug tot de joodse tradities aan de hand waarvan hij zijn plaats in de geschiedenis kan bepalen. Ze vervullen hem met een nieuwe hoop, een innerlijke rust of vrede - hoewel een zekere deemoed aan deze bezieling niet vreemd is.

Dat Felix geen definitief inzicht krijgt, heeft een pendant in zijn onvolledige perspectief op de gebeurtenissen. Zo weet hij niet dat zijn vrouw Marjan jarenlang informante van de Amerikaanse inlichtingendienst is geweest en een affaire had met Marks. Evenmin weet hij van haar enigszins duistere aandeel in de spionagezaak. Zij vervulde daarin een rol op de ach-

tergrond en had de hand in het bespoedigen van het verloop van de transactie door contact op te nemen met Hein Daamen. Wat haar beweegredenen zijn, wordtniet helemaal duidelijk. Misschien voelt zij zich eenvoudig weer tot Felix aangetrokken nu zijn lichaam weer in balans is en zijn geest tot rust is gekomen. Na een laatste ontmoeting met Marks heeft ook Marjan het verleden achter zich gelaten. Felix en zij maken zich op voor wat hen van de toekomst rest. Hoewel zijn landverraad is ontdekt, wordt hem toch 'eervol' ontslag verleend. Hij laat zich ontoerekeningsvatbaar verklaren, zodat de zaak in de doofpot kan worden gestopt. Aan het slot begint hij aan het hoofdwerk van Spinoza, *De ethica*- een boek dat hem vooral bevalt vanwege de 'talmoedische zinnen.' De honger blijft, maar hij klemt zijn kaken stijf op elkaar om te kunnen beginnen aan zijn eerste gebed. Niemand kan horen wat hij zegt, alleen de geest die weer tot het lichaam is teruggekeerd.

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus. In het vorige nummer van BZZLLETIN publiceerde hij een artikel over Kees 't Hart.

Jules Croiset
Praag, maart 1993

Maart 1993.

Praag.

Na een tocht in zo'n verfrommeld vliegtuig van de Tsjechische luchtvaartmaatschappij, waarin je nooit zeker bent of het zijn bestemming wel zal bereiken, arriveerde ik op een koude ochtend - het sneeuwde zelfs nog in Tsjechië - in Praag.

Het was zaterdag en ik moest de volgende dag pas zelf filmen, maar de wagen van het productiekantoor bracht me alvast naar de set, waar Leon en zijn collega's druk bezig waren met een scène. Zo kon ik in alle rust toekijken hoe Leon met acteurs werkt, zodat ik de volgende dag niet geheel onvoorbereid zou zijn.

De scène speelde zich af op zo'n typisch Oosteuropese binnenplaats, waar verschillende appartementen op uitkomen. Elliot Gould, die de titelrol speelde, werd op dat moment juist door Leon geïnstrueerd en, zelf onopgemerkt, kon ik luisteren en toekijken hoe Leon in zijn regie te werk gaat.

Het eerste wat daarbij opviel, was de rust, de kalmte, maar toch vooral de zekerheid en het vakmanschap waarmee hij Gould - toch niet de eerste de beste - zijn bedoelingen met de scène duidelijk wist te maken en waarom hij voor dié bepaalde camera-instelling had gekozen. Hij speelde, heel subtiel, zonder overdrijving en zonder Gould zijn wil op te leggen, de scène voor, waarna hij hem even tijd en gelegenheid gaf zijn instructies te verwerken.

Zelf nam Leon de scène vervolgens nogmaals met de cameraman door, opnieuw in alle rust en kalmte, maar absoluut zeker van zijn zaak. En dat was wat er vooral van die werkplek afstraalde: ontspannenheid, en dat met zo'n hectisch vak, en in zo'n hectische omgeving.

De volgende dag was het mijn beurt en werd ik alleen maar bevestigd in de indrukken die ik de vorige dag had opgedaan.

Een groot kasteel, buiten Praag, veel acteurs en tientallen figuranten, Elliot Gould, Jacqueline Bisset - niet de gemakkelijkste om mee te werken -, maar Leon bleef onverstoorbaar, speelde als een volleerd acteur iedereen, zonder aanziens des persoons, de scènes voor, en het werd door iedereen geaccepteerd, omdat je nu eenmaal niet om zijn vakmanschap heen kon. Persoonlijk durf ik zelfs te stellen dat ik van hem geleerd heb; eenvoud en het vergeten van het theater waar ik vandaan kom, je mimiek tot een minimum beperken, want dat is het geheim van filmen.

Leon de Winter is niet alleen een van mijn lievelingsschrijvers, hij is ook een begaafd filmer. Maar bovenal is hij een fantastisch mens en een waarachtige vriend.

Jules Croiset (1937) is acteur en regisseur. Hij speelde bij de Haagse Comédie, de Nederlandse Comédie, Toneelgroep Theater, Globe, het Rotterdams Toneel, het Haarlems Toneel, en Het Toneel Speelt en deed daarnaast veel solotoneel.

Hans Dekkers
Clichés, suspense en pulp
Over ironie in literatuur en film

In een recent tv-interview sprak cineast Wim Wenders zijn zorgen uit over de stand van zaken in de filmwereld. Vergeleken bij de tijd dat hij zijn eerste films maakte, eindjaren zestigen beginjaren zeventig - een periode waarin ook filmers als Fassbinder, Schlöndorff en Herzog debuteerden -, zou er tegenwoordig geen ruimte meer zijn voor experimenten. Film is in de greep van het grote geld geraakt, waardoor zij in de eerste plaats amusement moet bieden. Volgens Wenders is film puur entertainment geworden en met kunst heeft het niet veel meer te maken.

Ik moest aan deze uitspraken denken, toen ik onlangs De hemei van *Hollywood* van Leon de Winter las, en daarna een aantal ongemeen felle kritieken op deze roman onder ogen kreeg. Het boek laat zich lezen als het script van een misdaadfilm en speelt zich ook nog eens af in Hollywood, het Mekka van de filmwereld. In menig geval werd het boek afgedaan als een als 'literaire thriller' opgevoerde pulproman, die in niets meer te onderscheiden is van gewone thrillers.

De vraag is of De Winters laatste roman inderdaad louter pulp is of dat er een spel met genreclichés wordt gespeeld. En dan is er nog de kwestie of entertainment en literatuur wel begrippen zijn die elkaar uitsluiten. Is het mogelijk dat spanning en vermaak heel goed van pas kunnen komen in een poëtica die onvoorspelbaarheid en verontrusting hoog in haar vaandel voert? Ik doel hier uiteraard niet op de literatuuropvatting die gestoeld is op principes als herkenbaarheid en identificatie. Het lijkt me duidelijk dat in deze laatste poëtica een vanzelfsprekende plaats voor vermaak is ingeruimd, of eerder: dat er meestentijds *louter entertainment* beoogd wordt. Pulp en kunst vallen hierin samen en er is niet eens meer sprake van een 'spel' met de clichés van pulpgenres.

De literatuur - en ook de film - lijkt in toenemende mate elementen uit de *low culture* in zich op te nemen. Dit is niet alleen het logische gevolg van de massificatie en democratisering van de kunst. Hoe groter en breder het kunstpubliek wordt, des te meer commercialisering en des te meer pulp. Uiteraard. Maar het exploiteren van elementen uit de massacultuur kan ook een commentaar zijn op deze massificatie en de vervlakking die deze met zich meebrengt, alsmede op de verstarring van de *high culture* die altijd was voorbehouden aan een elite. Daarvoor is het gereedschap van de ironie nodig. Dit gereedschap wrikt aan weerszijden, zowel aan het verhevene als aan het smakeloze, en het onthult hun onderlinge afhankelijkheid. Soms is het moeilijk een onderscheid te maken tussen imitatie en pastiche van pulp. Mijns inziens is voor dit onderscheid de rol die ironie speelt doorslaggevend.

De hemel van Hollywood

In de literatuur van deze eeuw verloor de realiteit haar vanzelfsprekendheid, en dat heeft grofweg tot twee consequenties geleid: het modernisme dat worstelt met de ontoereikendheid van de verbeeldingskracht om die realiteit te behappen, en het postmodernisme dat 'de denkbaarheid van het onvoorstelbare' beproeft[1]. Uiteraard zijn modernisme en postmodernisme niet zo zuiver te onderscheiden als ik hier doe,

maar extrapolerend kan men stellen dat de modernist de werkelijkheid in een verweerde en beslagen spiegel ziet en dat de postmodernist hem in een lachspiegel ziet. Dat geeft meteen aan waarom de modernistische visie vaak tragisch wordt genoemd en de postmodernistische speels en bevrijd. De postmoderne visie leidt ertoe dat de beperkingen van het realisme volledig afgeschud worden ten faveure van de verbeelding, de fantasie en het avontuur. In plaats van een reflectie van de realiteit wordt literatuur eerder een reflectie van een bedachte, verzonnen of gemaakte realiteit. De virtuele werkelijkheid verdringt de ‘alledaagse werkelijkheid’.

In De Winters roman zegt een van de personages: ‘Het Amerikaanse droomrealisme zal winnen. De wortel-loze cultuur, de op maat gesneden ervaring, de werkelijkheid van de illusie, dat zijn de begrippen van de eenentwintigste eeuw.’ Of om nog eens Wim Wenders aan te halen: ‘Verhalende films, die echt nog een greep op de werkelijkheid willen krijgen, en die putten uit ervaringen uit het leven, die films zijn dinosaurussen. Films van nu zijn voornamelijk een reflectie van andere films. Dat films over het leven gaan en over iets werkelijks is een idee waar alleen nog maar een paar dinosaurussen aan vasthouden.’ De geest van Nietzsche waart door deze woorden: ‘Mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!’ De wereld is tot ‘fabel’ geworden, zonder echter tot verschijning te worden. De ware wereld is verdwenen om plaats te maken voor een andere wereld, die op de verbeeldingskracht is gebaseerd.

De Winters roman begint met een motto van Ada Louise Huxtable: ‘Ik weet niet op welk moment we ons gevoel en belangstelling voor de werkelijkheid verloren hebben, maar op een bepaald moment werd besloten dat de werkelijkheid niet de enige optie was; dat het mogelijk was, toegestaan, zelfs wenselijk om die te verbeteren; dat je het kon vervangen door een aangenamer product.’ Ondanks twee taalfouten in deze vertaling is de boodschap glashelder: de werkelijkheid is minder interessant dan wat in de roman ‘de verdroming van de werkelijkheid’ genoemd wordt. En welke mensen verdromen de realiteit beter dan acteurs? De drie hoofdpersonages in De Winters roman zijn acteurs, weliswaar als filmacteurs uitgerangeerd en vrijwel tot de bedelstaf gebracht, maar in het snode plan dat ze smeden, spelen ze hun best betaalde rol: door zich uit te dossen en voor te doen als politieagenten weten ze miljoenen dollars van een groepje gangsters afhandig te maken. Het verhaal bevat alle elementen van een B-film uit het misdaadgenre. Een lijk in de (ijs)kast, de zelfkant van de grote stad, de hardboiled dialogen, de kraak van een kluis. Zowel de openings- als slotzin van het eerste hoofdstuk begint met: ‘Als dit een film was [...]’. Filmtermen worden expliciet in de tekst gebruikt: eut, eut back, shot, point of view, close-up, medium, reverse shot, et cetera. Op diverse plaatsen in de roman wordt gesuggereerd dat we met een filmscript te maken hebben of toch tenminste met een verhaal dat als filmscript zou kunnen dienen. Tom Green, de hoofdpersoon van de roman, heeft een scenario geschreven dat hij *De hemel* van *Hollywood* doopt. Het boek eindigt met een zwart blokje met daarin: ‘Fade out’.

Het gebruik van clichés, het opvoeren van personages die te overduidelijk van bordkarton zijn en een sjablo-nenbargoens spreken, kan verontrustend werken omdat het onze traditionele verwachtingen verstoort. De aandacht van de lezer gaat dan niet langer uit naar psychologie van de personages, maar wordt automatisch in de richting getrokken van de keuzes van de schrijver, die door middel van het groteske vervreemding teweeg probeert te brengen. Deze ontwrichtende werking roept weerstand op. Ook al is de plot bloedstollend, de lezer wordt niet bevredigd in zijn hang naar verdieping van de personages zodat hij zich kan identificeren met het lot van een of meer van hen. De Winter speelt dit spel zodat het beoogde effect wordt bereikt. Juist als hij de personages meer diepgang had gegeven, hun taal minder sjabloonachtig had gemaakt en de clichéscènes van de gangsterfilm had proberen te omzeilen, dan had hij pulp vervaardigd, want dit is nu juist wat de gewone thriller doet. Het wegvallen van traditionele romaneigenschappen als ‘kopiëerlust des dagelijksen levens’ en uitdieping van de karakters vereist een andere leeshouding.

Zelf propageert De Winter in interviews nogal eens de oppervlakkigheid, waarbij ik hem er soms van verdenk te willen epateren. Zo reageert hij op het verwijt van oppervlakkigheid met de opmerking: ‘Dit oppervlakkig? Wacht maar op mijn volgende boek. Ik kan nog veel oppervlakkiger.’ De irritatie zit diep.

In een artikel over de Amerikaanse schrijver David Foster Wallace schrijft Graa Boomsma[2.] dat in de Amerikaanse literatuur *high* cuJtureen *low* culture als delen van één geheel worden gezien. Elementen uit de populaire cultuur worden metaforen met een dubbelzinnige betekenis. Hij schrijft: ‘Waarom vermengen veel Amerikaanse schrijvers het vulgaire en het verhevene? Om een sfeer van ironie en oneerbiedigheid te scheppen, maar ook om het de lezer ongemakkelijk te maken en zo commentaar te leveren op de smakeloosheid van de Amerikaanse cultuur.’ In De hemel van

Hollywood gaat de platheid van het gangsterverhaal hand in hand met het thema van de verdroming van de werkelijkheid. Hollywood, de droomfabriek bij uitstek, werkt uitstekend als setting voor deze onderneming. Misschien is De Winter iets te dicht op zijn voorbeelden blijven zitten en heeft hij als ervaren scenarioschrijver te veel plezier beleefd aan het idioom van de B-film. Het probleem dat een aantal recensenten met *De hemel van Hollywood* had, is dat men het gevoel kreeg eerder van doen te hebben met een imitatie dan met een pastiche. Blijkbaar komt het heel nauw wanneer een pulpgenre wordt bespeeld. Toch bevat de roman genoeg ironie om bij mij die vervreemdende sensatie teweeg te brengen waarin spanning, verontrusting en een vette lach samenkomen.

De grot

De nieuwe roman De grot van Tim Krabbé werd in de pers zeer positief ontvangen. Waar menig recensent zich mateloos opwond over het oppervlakkige karakter van *De hemel van Hollywood* werd *De grot* geprezen. De Winter kan roepen dat het hem een rotzorg is of zijn boek literair is of niet, hij blijft gezien worden als de man die een hoge literaire standaard verwisseld heeft voor de zucht naar roem en geld. Van dat verwijt heeft Krabbé geen last. Hoe komt het toch dat De grot zonder probleem tot de literatuur gerekend wordt en De hemel van *Hollywood* oppervlakkige lectuur wordt genoemd? Omdat men entertainmentniet verbonden wil zien worden met een intellectuele pretentie? Je mag gerust een niet-intellectueel boek schrijven met herkenbare, enigszins uitgediepte personages, maar je mag niet een spannend boek met stereotiepe personages schrijven dat ook nog een intellectuele pretentie heeft. *Entertainment* en suspense zijn geoorloofd, maar dan moeten ze geruststellend zijn, of liefst een beetje sentimenteel. De Winter zegt in een interview[3]: ‘Een boek mag hier in Nederland geen entertainment zijn. In Angelsaksische landen is het juist een aanbeveling.’ Ik geloof dat de schoen daar niet wringt. Het is niet het entertainment, waarover een deel van de Nederlandse kritiek valt. Het is de manier waarop De Winter met clichés goochelt, die ergernis wekt. Toch is er ook in Degrotsprake van stereotypes, maar ik ben bang dat deze niet bewust zijn neergezet. De roman gaat over een vriendschap tussen een topcrimineel en een geoloog, die gebaseerd is op een gedeelde jeugdervaring. In alles zijn ze elkaars tegengestelden, maar toch blij ven ze door elkaar geïntrigeerd. Het cliché dat hier geschilderd wordt, is echter niet -zoals bij De Winter - opgeblazen tot een persiflage die naar camp zweemt, het is eerder sentimenteel. Krabbé legt een mild floers over het in wezen groteske cliché van de vriendschap tussen een meedogenloze drugscrimineel en een gevoelige, wat wereldvreemde wetenschapper. Terwijl De Winter zijn clichés ironiseert door ze te overdrijven, verzacht Krabbé ze door ze te psychologiseren. Het lijkt erop dat in de kritiek weemoed minder weerstand oproept dan het car-tooneske. Dat het emotionele geprefereerd wordt boven het artificiële.

De roman van Tim Krabbé vertelt het verhaal van een man die vlak voor zijn gewelddadige dood de vrouw kust, waarop hij eigenlijk al sinds zijn kindertij d, zonder dit echt te beseffen, verliefd is geweest. Hij weet niet eens dat ze deze vrouw is. Na een aanslag slepen ze zich, terwijl ze banen van bloed achterlaten, naar elkaar

toe om in elkaars armen te sterven. Het verhaal van de achtergebleven gezinsleden van de vrouw (ze weten niet wat er met haar is gebeurd) is ook onvervalst sentimenteel. En ik heb het al gehad over de vriendschap tussen de topcrimineel en de man die vermoord wordt, de geoloog. Door deze clichés niet te ironiseren blijft het boek humorloos en vervalt het soms in bouquet-idioom als: ‘Heb jij dat nooit gehad? Dat je met een meisje door een park liep en dat er sterren ontploften als je elkaars hand vastpakte?’ Deze les leert de geoloog aan de crimineel, die in vrouwen grossiert!

De roman van Krabbé heeft onmiskenbaar een zekere *suspense*, maar doordat hij de clichés die hij uit het misdaadgenre overneemt niet ironiseert, bezit de roman ook de vrijblijvendheid die eigen is aan pulp.

Nachttrein

In zijn recent verschenen roman *Nachttrein (Night Train)* bespeelt Amis het genre van de policier. De hoofdpersoon, de vrouwelijke rechercheur Mike

Hoolihan, 'een vierenveertigjarige politieagente met dik blond haar, krachtpatserstieten en brede schouders, en in haar hoofd lichtblauwe ogen die alles gezien hebben', moet een zaak oplossen. Het is het ergste geval dat ze ooit heeft gehad. Jennifer Rockwell, een bloedmooie vrouw van achtentwintig met een perfect lichaam, een briljant astrofysicus en ook nog de helft van 'een sprookjespaar' pleegt zelfmoord. Jennifer is de dochter van Hoolihans baas en mentor. Omdat de vader niet kan geloven in zelfmoord oppert hij de mogelijkheid van een als zelfmoord gecamoufleerde moord. Iedereen wil een sluitende verklaring voor de onbegrijpelijke zelfmoord. De moordhypo-these wordt gaandeweg het onderzoek erg onaannemelijk. En dan komen er geleidelijk aan zaken aan het licht. Jennifer slikte lithium. Ze heeft vlak voor haar overlijden een gigantische blunder op haar werk gemaakt. En ze heeft een mysterieuze afspraak gemaakt met een botterik die ze slechts één keer in een bar heeft ontmoet en met wie ze gezoend heeft.

'Door de tv verwacht je dat alles klopt. Alles hoort te kloppen,' mijmert Hoolihan. 'Ik zal u zeggen wie er een waarom wil. *Juryleden* willen een waarom. Ze willen herhalingen van "Perry Mason" en "The Defenders". Ze willen "Car Fifty-Four, Where Are You?" Ze willen elke tien minuten reclame, anders is het niet echt.' En de zelfmoord van Jennifer wil maar niet kloppen.

Zoals De Winter de registers van de B-film bespeelt, zo bespeelt Amis de registers van de politieroman. Maar hij gaat anders te werk. Terwijl De Winter de genreclichés opzettelijk opblaast tot platte stereotyperingen, geeft Amis aan de clichés uit het pulpgenre van de policier een onverwachte draai. Waar we in de gewone policier geleidelijk naar een ontknoping gevoerd worden, een ontknoping waar de raadsels van het begin van de roman opgelost worden, gebeurt in *Nachttrein* het tegenovergestelde. Het aantal raadsels neemt alleen maar toe. Aanwijzing na aanwijzing wordt gevonden, hypothese na hypothese geformuleerd en weer verworpen. En we kunnen uiteindelijk maar tot één verbijsterende conclusie komen: er is geen verklaring voor de zelfmoord. Alle aanwijzingen die we bezitten om hem te verklaren, zijn door Jennifer Rockwell zelf in scène gezet om ons niet met lege handen achter te laten. Maar we blijven desondanks met lege handen achter. De reden waarom Hoolihan steeds vermoedde dat het een rol moest spelen dat Jennifers vader politieman is, is dat zij als geen ander wist hoe de politie dit soort zaken oplost. Ze wist welke clues ze moest aanreiken.

Tijdens het onderzoek naar de ware toedracht van de (zelf) moord lijkt de zoektocht meer en meer te veranderen in een 'psychologische autopsie' van Hoolihan zelf. Zij voelt zich als een antipode verbonden met het slachtoffer en steeds meer lijkt het erop dat niet deze superwoman, maar zijzelf had moeten verdwijnen van de aardbodem. Is Jennifer Rockwell niet het ideaalbeeld dat Hoolihan van zichzelf geconstrueerd heeft? Hoolihan, met haar incest- en drankverleden, vond in Jennifers vader een surrogaatvader en in Jennifer zelf de vrouw die in alles het tegendeel is van haar eigen miezerige bestaan. Pleegde Jennifer de zelfmoord die zij zelf had moeten plegen?

De hemel van Hollywood is geen gewone thriller, maar een thriller in een lachspiegel. Nachttrein is geen thriller, maar een anti-thriller. Geen *whodunit*, maar een *anti-whodunit*. En we blijven zitten met een zelfmoord zonder motief. Met een zelfmoord van het verkeerde personage. Ironischer kan het niet.

Er is nog een andere opvallende parallel te trekken tussen beide boeken. Net als in De Winters roman wordt in *Nachttrein* de werkelijkheid vervangen door fictie. Als Mike Hoolihan over haar vak peinst, staat er: ‘De tv, en wat daarbij hoort, heeft een vreselijk effect gehad op daders. De tv heeft ze *stijl* gegeven. En de tv heeft het Amerikaanse jurysysteem voorgoed naar zijn moer geholpen. En de Amerikaanse advocatuur. Maar de tv heeft ook ons, politie, naar de kloten geholpen. Geen enkel beroep is op zo grote schaal gefictionaliseerd.’ Waar in *De hemel van Hollywood* nog sprake is van acteurs die de rollen uit hun verleden gebruiken om ze in de werkelijkheid te gaan spelen, doen de gangsters en politiemensen in Nachttrein acteurs die ze op tv hebben gezien na om zichzelf te spelen. ‘Daarom bekeek ik die twee spaghettivreters in blauwe pakken van vijfduizend dollar die daar heel vormelijk naar elkaar stonden te gesticuleren. Achtenswaardige mannen, mannen van eer. Maffiosi gedroegen zich allang niet meer zo, maar toen kwamen

er een paar films die hen eraan herinnerden dat hun grootouders zich druk maakten om die onzin, om die eer, en toen zijn zij er ook weer mee begonnen.'

De ironie die Amis hanteert, zit hem behalve in zijn bijtende stijl, vooral in de constructie, die het principe van de politieroman of politieserie op zijn kop zet. Niet alleen imiteren de personages een fictieve wereld vol clichés, ook wordt deze wereld nog eens een keer binnenstebuiten gekeerd. Raadsel en oplossing versmelten gaandeweg de roman tot een diffuus licht. Het voorlaatste hoofdstuk eindigt als volgt: 'Op de avond dat Jennifer Rockwell stierf was de lucht helder en het zicht uitstekend. Maar het "zicht" - het "zicht", het "zicht" - was vreselijk slecht.'

Nachttrein bewijst dat suspense perfect kan samengaan met een poëtica van onvoorspelbaarheid en verontrusting.

Pulp fiction

Quentin Tarantino is geen dinosaurus. Tenminste als we de definitie van Wim Wenders aanhouden. Zijn films reflecteren niet over de werkelijkheid, maar verwijzen naar andere films. Films van anderen en films van hemzelf. Het geweld dat hij uitbeeldt, is niet het geweld uit de rauwe werkelijkheid van de Amerikaanse samenleving - het is het geweld dat we uit andere films kennen: geciteerd, gepersifleerd en gestileerd filmgeweld.

Pulp Fiction (1994) is een zwarte komedie, die net als *De hemel van Hollywood* het gangstermilieu in Los Angeles tot onderwerp heeft. Tarantino - hij werd 'de koning van het citaat' en 'maestro van de pulp' genoemd - weet in deze film afgezaagde genreclichés op een opmerkelijke manier op te frissen. Die frisheid wordt vooral bewerkstelligd door de dialogen, die de scènes een glans verlenen zonder welke ze plat zouden zijn gebleven. De kracht van Pulp *Fiction* zit hem vooral in die dialogen, die de vaak gewelddadige en bloedstollende situaties ironiseren door hun quasi-diepzinnigheden en oeverloos geouwehoer. Terwijl twee *hitmen* op weg zijn naar een liquidatie, kletsen ze over friet en hamburgers in Europa en over de vraag of voetmassage bij de vrouw van een ander eigenlijk al overspel is. Een van hen citeert op het moment van de liquidatie een passage uit de bijbel. Ondanks de in het oog springende overeenkomsten met *De hemel* van *Hollywood* zit het verschil in de mate waarin de ironie opgeschroefd wordt. Waar De Winter vaak te dicht tegen de clichés van de B-film aanschurkt, doorbreekt Tarantino alle conventies.

De Amerikaanse cineast en scenarioschrijver Paul Schrader beweert dat Pulp *Fiction* de existentialistische held, de centrale figuur van de twintigste-eeuw-se cinema, heeft vermoord en vervangen door de ironische held. De i ronische held is een held tussen aanhalingstekens en doet er dus niet meer toe. Volgens Schrader leven we op het moment in een cultuur van ironie, waardoor een serieuze verhandeling irrelevant is geworden. Schrader denkt dat we hiermee op een doodlopende weg zijn beland: 'Everything is valid and nothing has meaning.' Hij vindt Pulp *Fiction* een heel inventieve film, hij noemt hem zelfs 'very invigo-rating and very inspiring', maar in de kern leeg. Dit is in mijn ogen een interessante uitspraak en hij legt de vinger op een wonde plek in de beoordeling van dit soort gegoochel met genreclichés. Ironie wordt vaak gezien als iets dat elke werkelijke emotie, elk moreel dilemma,

elk ‘zich uiteenzetten met de wereld’ ridiculiseert. Ironie kan inventief en zelfs bezielend zijn, maar is in wezen leeg en betekenisloos. Ik denk dat dit een misvatting is. Ironie brengt verwarring teweeg, wat niet betekent dat het de kijker een morele of wereldbeschouwelijke houding zou willen ontzeggen. Ook in de ironische film komen existentiële problemen aan de orde, alleen is de verpakking anders dan bij de meer traditionele ‘psychologische’ of - om met Schrader te spreken - ‘existentialistische’ films. Ook in deze laatste films werden nooit, als het goede films waren, morele of filosofische antwoorden gegeven. Veel critici in Amerika ver weten Tarantino dat hij geen rekenschap aflegde over het geweld dat hij toonde. Ware kunst geeft nooit een antwoord, maar roept vragen op. ‘Wij zijn jullie boodschappenjongens niet!’ schreef Harry Mulisch ooit terecht.

De hilarische dialogen in Pulp Fiction stellen de stereotiepe scènes in een onverwacht daglicht. De kijker heeft het gevoel niet te kunnen kiezen tussen lachen en huiveren. Hij wil het eigenlijk allebei tegelijk, waardoor een gevoel van verwarring ontstaat. Dit gevoel

heeft niets te maken met de vrijblijvendheid van dit soort ironie, zoals Paul Schrader suggereert, het is eerder het tegendeel. Vrijblijvend is het als we geen keuze hebben: als we hartelijk kunnen schateren om een komische scène en als we kunnen huiveren bij een gewelddadige scène. Juist de vervreemding die Tarantino oproept, prikkelt de kijker om na te denken over wat hij gezien heeft.

Ironie werkt bevrijdend. Ironie blaast het stof af van oeroude, zware thema's, van afgebakende genres en van voorspelbare emoties. ‘The opposite of irony is common sense,’ aldus de filosoof Richard Rorty. Ironie knaagt aan de zekerheden van het algemeen aanvaarde. Niet tot vrijblijvendheid zet ironie aan, maar tot een heroverweging van vanzelfsprekendheden. Clichés uit pulpgenres kunnen deze ironie een ontwrichtende werking meegeven.

Nee, ik zou niet willen dat er sterren ontploften als ik hand in hand met een meisje door een park banjerde. Mijn voorkeur gaat toch eerder uit naar een voetmassage. Hoewel. Een kwestie van smaak waarschijnlijk.

Hans Dekkers (1954) debuteerde in 1994 met de roman Begrafenis van de sardine. *Onlangs verscheen zijn tweede boek*, Black-out, *bij De Bezige Bij*.

Eindnoten:

1. NRC van 24-10-1997: bespreking van Arnold Heumakers van *La condition postmoderne* van Jean-François Lyo-tard
2. ‘Vrijheidsbeeld met reuzeluier’ door Graa Boomsma. In: *De Groene Amsterdammer*, 5-11-1997
3. Interview van Sander Pleij met Leon de Winter. In: *De Groene Amsterdammer*, 15-10-1997.

Rachel Levy

Een gefrustreerde strijd tegen Jodendom
Leon de Winter en de problematiek van de Joodse identiteit

Jarenlang, wanneer ik zondagochtend als kind naar mijn Joodse les ging bij mijnheer en mevrouw Caneel, lag daar, op het telefoontafeltje, het werk van Leon de Winter. Het echtpaar Caneel was in leeftijd oud, maar uitzonderlijk jong van geest. Ruim dertig jaar lang werkten ze als reizend leraar en trokken daarvoor per fiets, tram en trein naar de kleinste gehuchten in Nederland. Later, tot zij rond de tachtig waren, gaven zij thuis les aan een selecte groep leerlingen. De Caneels waren een begrip in Joods Nederland: tot een jaar of tien, vijftien geleden hadden vrijwel alle Joodse kinderen in de mediene (de Joodse gemeenschap buiten Amsterdam) uit de naoorlogse generatie langere of kortere tijd les gehad van het echtpaar Caneel. Joodse onderwijzers waren er niet immers nauwelijks meer, zo kort na de Jodenmoord. Regelmatig wees mijnheer Caneel tijdens de lessen naar een van boeken van De Winter op het telefoontafeltje. ‘Wij hebben Leon nog lesgegeven’, zei hij dan, ‘in Den Bosch. Het was een lief jongetje.’ Dat De Winter zich in zijn boeken zo met het jodendom bezighield, vervulde hem met vreugde: het was, denk ik, de wetenschap, dat zijn lessen toch indruk hadden gemaakt.

Leon de Winter kan zonder meer worden gerekend tot de beste Nederlandse schrijvers; hij heeft zich de afgelopenjaren meerdere malen bewezen als schrijver van bestsellers. Vooral zijn latere werk, vanaf het einde van de jaren tachtig, heeft een schrijfstijl die zo pakkend is, dat veel lezers zijn boeken in één keer uit moeten lezen; en dat mag, mijns inziens, als compliment voor de auteur worden beschouwd.

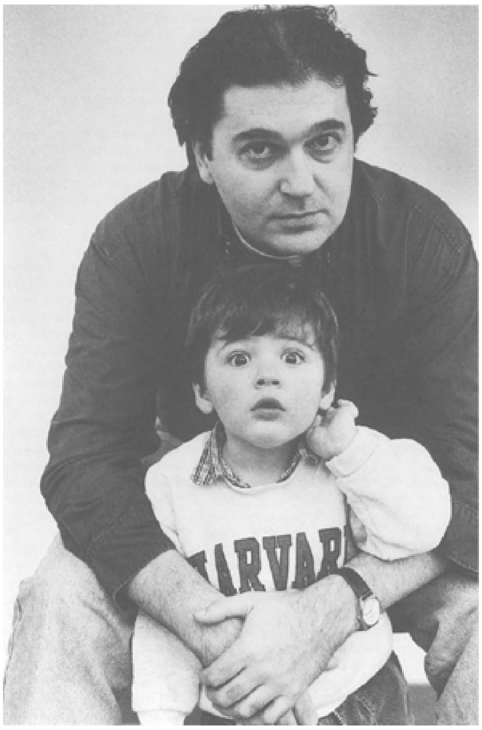
Desondanks is de Joodse identiteit in het oeuvre van De Winter een omstreden onderwerp. Schrijft Leon de Winter Joodse literatuur? Hoe definieer je het Joodse aspect van De Winters' boeken? Stel deze vragen aan drie personen en er volgen, per vraag, minimaal vijf volstrekt verschillende antwoorden.

Thematische verscheidenheid

Het leidt geen twijfel dat De Winter een goed obser-veerder is, en het is vooral de Joodse thematiek in zijn boeken die dit aangeeft. De Winter weet wat er speelt in de Joodse wereld, en slaagt er keer op keer in de actualiteit in zijn boeken te verwerken. In de jaren tachtig heeft de generatie die tijdens de Jodenmoord kind was, voor het eerst een stem in Nederland; in *La Place de la Bastille* vindt deze uiterst gecompliceerde problematiek op sublieme wijze haar plaats. Later, vanaf het midden van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig, spelen er twee andere zaken in de Joodse wereld: wereldwijd is er sprake van een golf van Joden die ‘terugkeert’ naar het Jodendom; Joden die, met andere woorden, volgens de Joodse religieuze wetten gaan leven. Tegelijkertijd wordt Israël overspoeld door immigranten uit de voormalige Sovjet-Unie. Beide zaken verwerkt De Winter in de boeken die hij in diejaren publiceert, respectievelijk SuperTex en De ruimte van *Sokolov*.

Tegenover de lof over het vermogen van het zien, van het observeren, staat echter ook kritiek uit Joodse hoek over de manier waarop De Winter Joden en het Jodendom afschildert. De Winters' oeuvre is door de jaren heen sterk veranderd. Dit geldt voor

zowel stilistische zaken - schrijfstij 1, ritme, verteltrant - als voor de thematiek, inclusief de Joodse thematiek. Een allesomvattend oordeel uitspreken over de manier waarop hij het Jodendom in zijn boeken verwerkt, is dan ook moeilijk. Draait het in La Place de la Bastille vooral om de gevolgen van het collectieve Europees-Joodse verleden, in *Zionoco* spelen religie, Joodse filosofie, maar ook de sociale infrastructuur van het Amerikaanse Jodendom een belangrijke rol. De enorme verscheidenheid aan onderwerpen en thematiek wijst op De Winters' pogingen om een veelzijdig, dynamisch oeuvre tot stand te brengen. Zijn pogingen



Leon de Winter met zoon Moos (foto: Herman Nyhof)

zijn echter lang niet altijd geslaagd, en vaak speelt het gebrek aan kennis - zowel feitenkennis als persoonlijke bekendheid met de Joodse gemeenschap - hem parten. Op het moment dat de figuren in zijn romans gecompliceerde religieuze of filosofische onderwerpen ter sprake brengen, 'valt' De Winter vooral voor Joden met een gedegen Joodse achtergrond 'door de mand'.

Hoezeer dat te betreuren is, blijkt wanneer hij Joodse thematiek in zijn boeken verwerkt waarbij Joodse feitenkennis een ondergeschikte rol speelt en hij zich als getalenteerd schrijver kan bewijzen. La Place de *la Bastille* bijvoorbeeld, subtiel en sober in stijl, is de uiterst accurate afschildering van een realiteit die veel Joden in Nederland maar ook in andere Europese landen ondervonden na de Jodenmoord. 'Je hebt je ouders nooit gekend', zegt Pauline op een gegeven moment tegen de hoofdpersoon Paul. 'Je bent als wees opgegroeid met het besef dat je vader en je moeder zijn vergast, je verlangt naar een verleden dat nooit verleden heeft kunnen worden.'[1]

Hier verwoordt De Winter via Pauline gevoelens van vele Joden. La Place de la Bastille kan dan ook het verhaal zijn van honderden Joodse oorlogskinderen: zoekend naar het eigen verleden, de eigen identiteit - naar het meest fundamentele waarvan het kind letterlijk bestolen is - waar soms, zoals in het geval van de hoofdpersoon Paul, nog bij komt dat er zelfs geen persoonlijke herinnering meer over is van de misdaad die het kind is aangedaan. Daarvoor was het kind immers te klein. De preoccupatie met de zelfs niet herinnerde misdaad wordt tot oneindige zoektocht naar het onomkeerbare: de vermoorde ouders. Pauls tweelingbroer Philip fungeert hier als sleutel tot zijn familie, of misschien als laatste houvast.

De Winter laat die menselijke tragedie zich uiterst zorgvuldig uitkristalliseren. Zonder sentimentalisme of aangedikte dramatiek brengt hij de componenten in het verhaal die voor vele, vooral seculiere Joden in die periode (begin jaren tachtig) een rol speelden: spreken met mede-Joden betekende spreken met bondgenoten; met hen die de Jodenmoord hebben meegemaakt, en/of weten - dus begrijpen - wat er is gebeurd. Of Israël, zionisme en socialisme, die voor Pauline het vanzelfsprekende antwoord zijn op de Jodenmoord. En de vraag naar de zin van de geschiedenis, en dan met name de Joodse geschiedenis. Leon de Winter schrijft ze op - maar velen hebben met dezelfde vragen geworsteld.

Terminologie

Geldt voor Zoeken naar Eileen W. en *De zoektocht van de jonge* Dürer hetzelfde als voor La Place de Ja Bastille, in zijn latere werk slaat De Winter ook wat betreft joodse thematiek een andere weg in. Feitenkennis van en persoonlijke bekendheid met het Jodendom - de religie en de filosofie - met de Joodse wereld en de staat Israël zijn hier ineens van belang. En, niet te vergeten: talenkennis.

Om met dat laatste te beginnen: het stoort dat in Kaplan, SuperTex, De ruimte van *Sokolov, Hoffman's Honger* en *Zionoco* geen van de Hebreeuwse en Jiddische woorden lijken te zijn geredigeerd. Hebreeuwse woorden staan dan weer getranscribeerd in Nederlands-Asjkenazische (Hoogduitse) uitspraak, dan weer in de Israelische uitspraak, terwijl weer een andere keer de Amerikaanse transcripties van de

Hebreeuwse woorden worden gehanteerd. Hetzelfde geldt voor het Jiddisch. Woorden die De Winter waar-schijnlijkals kind heeftgeleerd, bijvoorbeeld *brooches* (zegenspreuken) en sjabbes (sabbat) staan meestal in Nederlands-Asjkenazisch, terwijl woorden die hij zich waarschijnlijk later heeft eigengemaakt, zoals jesjiewe-boocher (student aan een Talmoedhoge-school) in half-Nederlands, half-Amerikaans vanuit het Hebreeuws worden getranscribeerd (jeshiva bucher). Deze specifieke term wordt bovendien door De Winter ook nog eens verkeerd verklaard als geleerde. Dergelijke foutieve verklaringen of verkeerd gebruikte Hebreeuwse of Jiddische termen zijn geen uitzondering. Zeker voor wie niet bekend is met Hebreeuws of Jiddisch is het lezen van deze veelvuldig gebruikte vreemde termen, die moeten worden uitgesproken via de fonetische regels van minstens drie verschillende talen, wel heel erg lastig. Daarnaast is het vooral erg slordig. Toch is het niet De Winter, maar ten eerste de uitgever, wie deze slordigheden verweten moet worden.

Het gebruik van verschillende religieuze termen wijst erop dat veel van De Winters Joodse kennis uit Amerikaanse Joodse literatuur komt of in ieder geval sterk is beïnvloed door het Amerikaanse Jodendom. God met 'de Heer' benoemen ervaren Europese Joden bijvoorbeeld als christelijk, terwijl De Winter dit regelmatig doet, waarschijnlijk omdat hij de letterlijke vertaling overneemt van het Engelse 'the Lord'. Vreemd staat deze term, die vooral hoort bij het woordgebruik van Amerikaanse Conservative en Reform Joden (twee liberale stromingen), naast het gebruik van de term G'd - het niet-voluit schrijven van God. Dit is een gebruik dat hoort bij chassidische, dus orthodoxe Joden. Het chassidisme gaat er namelijk vanuit dat er in de hele wereld heiligheid zit, zowel in de natuur, in de mens, als in voorwerpen, en de naam van God is hierbij geen uitzondering. Nederlandse Joden, die anti-chassidisch zijn, schrijven de term God voluit, want net als andere niet-chassidi-sche Joden vinden zij dat alleen de echte, Hebreeuwse Naam van God heilig is; slechts die Naam wordt door hen niet voluit uitgeschreven in profane teksten, noch uitgesproken[2].

Onwaarschijnlijk

Bovenstaande zaken zijn natuurlijk futiliteiten vergeleken bij het eigenlijke verhaal. Op dat niveau ligt de kritiek op het Joodse aspect in het werk van De Winter op een heel ander vlak. Neem bijvoorbeeld *Zionoco:* een liberale rabbijn ziet op een conferentie van rabbijnen een zangeres optreden en wordt hevig verliefd op haar. In de loop van het boek blijkt dat de zangeres in een nachtclub werkt, waar ze vrijwel naakt ronddanst. Wie kinderachtig wil zijn noemt het 'irreëel' of 'een fout' dat een zangeres, die elders naakt ronddanst, op een rabbijnenconferentie optreedt. Het mag immers op zijn minst uiterst onwaarschijnlijk worden genoemd dat zelfs de meest liberale Joden in de Verenigde Staten nachtclubdanseressen uitnodigen. Dat De Winter dit wel laat gebeuren kan erop wijzen dat hij niet bekend is met de - ook daar - kleine Joodse wereld waarin iedereen elkaar kent, waar status en reputatie hoog in het vaandel staan, en waar nachtclubdanseressen eenvoudigweg niet tot het soort artiest behoren, dat op rabbijnenconferenties wordt uitgenodigd.

Maar het kan ook op iets anders wijzen. Wie zegt namelijk dat De Winter niet weet hoe onwaarschijnlijk de voorvallen zijn die hij beschrijft? Zo rijdt in *SuperTex* de hoofdpersoon een chassidische familie met Poolse bontmutsen aan - en dat terwijl De Winter heel goed weet dat chassidische families met witte kousen eigenlijk niet in Amsterdam rondlopen - hij schrijft het zelf[3]. Tot voor kort (zie noot 2) woonden er namelijk geen Chassidische Joden in Nederland, terwijl de chassidiem die hier nu wel wonen - Lubavitcher chassidiem - noch witte kousen, noch bontmutsen dragen, en evenmin naar de synagoge gaan in de buurt die De Winter beschrijft. Mochten ze bij wijze van uitzondering toch in Amsterdam rondlopen, dan zouden deze chassidische Joden in ieder geval geen Vlaams spreken. Antwerpse Joden spreken, buiten Jiddisch en Hebreeuws, namelijk geen Vlaams, maar Frans, zoals alle Joden in België.

Toch wil ik de onwaarschijnlijkheid van dit soort afzonderlijke voorvallen voorlopig terzijde leggen, in de eerste plaats omdat De Winter natuurlijk gewoon fictie schrijft,

en dus vrij is om de meest onwaarschijnlijke, buitenaardse zaken in zijn verhalen te realiseren. Het is niet de onwaarschijnlijkheid van bepaalde voorvallen, maar de manier waarop hij deze beschrijft, die van belang is.

Gefrustreerde strijd tegen het Jodendom

Hoe beschrijft De Winter Joden eigenlijk? Bij de Amerikaanse auteur Chaim Potok zijn de Joden (maar ook de niet-Joden) allen intellectueel en wijs. De Joden in de boeken van De Winter daarentegen zijn druk bezig met het eten van varkensvlees, het liefst met kaas of melk erbij. Zij gaan vaak buitenechtelijke relaties aan, indien mogelijk met niet-Joodse vrouwen, voorzover ze al niet expres met niet-Joodse vrouwen getrouwd zijn. Ze zijn zich dagelijks bewust van hun besneden penissen, waarvan de besnedenheid op de vreemdste momenten ter sprake wordt gebracht. De Joodse wet

en de religie hebben het bij De Winter vaak zwaar te verduren en worden regelmatig als‘achterhaald’,‘achterlijk’, ‘ouderwets’ en ‘behorende tot een woestijnvolk’ bestempeld. De Winters' Joden hebben geld als water (*SuperTex*, *Zionoco, Hoffman's Honger)* of teren op het geld van hun vrouwen (Zionoco), ze werken in de handel (*SuperTex*, *Zionoco)* en het gebeurt niet zelden dat zij daarbij oneerlijke handelsmethoden hanteren (SuperTex). Ook kunnen ze best in de prostitutie werken (*SuperTex*), of actief zijn als pornofilmbaas en afhankelijk van de prijs bereid zijn om hun dochters te verkopen *(Hoffman's Honger)*; het kunnen advocaten zijn die hun in overtreding zijnde cliënten door middel van leugens vrijpleiten *(SuperTex)*, of hoge ambtenaren op het ministerie van Buitenlandse Zaken die anderen onterecht het hand boven het hoofd houden en zelfs nog promoveren *(Hoffman's Honger)*. De Winters' Joden, kortom, liegen, bedriegen, stelen en gaan vreemd.

En waarom niet, is de vraag die hier onmiddellijk op volgt. Zijn Joden immers geen mensen? Waarom zou een Jood niet kunnen bedriegen, en een Nederlander of Fransman wel? Een van De Winters' belangrijkste verdiensten als Joodse schrijver is waarschijnlijk geweest, dat hij sinds de Tweede Wereldoorlog als een van de eersten over Joden en Jodendom schreef, waarbij de Jodenmoord niet het hoofdthema was, en dat, wanneer deze wel ter sprake kwam, het niet slechts de zwaarbeladen Joods-Nederlandse betrekkingen tijdens en na de Jodenmoord betrof. Anders dan een auteur als Marga Minco, die vertelt hoe Nederlanders de bezittingen van haar familie stalen, of dan Judith Herzberg die verdriet dicht, vertelt De Winter over een Joodse wereld met ‘gewone’ mensen die ‘gewone’ dingen doen. De Winter bood Nederlanders het eerste Joodse boek waarin zij niet langer herinnerd werden aan een uiterst beschamend verleden. Joden aan de andere kant hadden het idee dat De Winter tot een nieuwe, frisse generatie behoorde, die, anders dan de vorige, zijn blik op de toekomst, en niet op het verschrikkelijke verleden hoefde te richten.

Vreemd genoeg lijkt De Winter in zijn latere oeuvre echter steeds meer terug te grijpen op clichébeelden van Joden - beelden die juist in dat duistere verleden behoorden tot een groot scala aan stereotiepe vooroordelen over Joden in de Europese samenleving. Hij maakt zijn Joodse personages nog vreemder doordat ze behalve rijke en sluw ook een voortdurende, obsessieve noodzaak voelen tot het overtreden van de Joodse wet, die ze grondig haten, maar ook nooit kunnen loslaten. De Winters' Joden voeren een eindeloze, belachelijke, gefrustreerde strijd tegen het Jodendom - religie, cultuur en wet. Geen religieuze Jood gebruikt zoveel Jiddisch en Hebreeuws en zoveel Talmoed-spreuken als de opstandige, Jodendom-verafschu-wende Joden van De Winter.

Schrijnend gebrek

De tweestrijd tussen enerzijds Jodendom en anderzijds de moderne tijd, is er op zich een die vele Joden niet onbekend is. De Winters' zwakke punt is het schrijnende gebrek aan liefde, warmte en respectvoor datzelfde Jodendom en de Joden die hij beschrijft. Tegenover de drift, de woede, de afschuw, de spot en het cynisme die hij via zijn personages en het verhaal naar voren brengt, staat in zijn latere werk nimmer

genegenheid, verbondenheid, saamhorigheid of zelfs gewoon sentimentaliteit. Tot een echte haat-liefde verhouding met het Jodendom komt het dan ook nergens.

Toen in 1986 Kaplan uitkwam, lag kort daarna het boek op het telefoontafeltje van mijnheer Caneel. Tot hij op bladzijde 444 was; daarna was het weg.

'Hij heeft over mijn vrouw en over mij geschreven', vertelde hij mij toen. 'Hij vertelt dat wij hem les gaven. Hij vraagt zich af of we al dood zijn. Hoe kan hij nou zoiets vreselijks schrijven? Kan hij zich niet indenken, dat het naar is, om over jezelf te lezen dat je wordt doodgewenst? En wie geeft hem het recht onze naam zonder onze toestemming in het openbaar te gebruiken? En dan nog wel verkeerd gespeld, met een "k"? Had hij niet even kunnen vragen, hoe het geschreven werd?'

In feite vatte mijnheer Caneel hiermee precies samen hoe De Winter in zijn latere werk over Jodendom schreef; hard en tartend en zonder zich te bekommeren over hoe dit zou overkomen bij andere 'mede-ei-

genaren' van dat Jodendom, en zonder na te vragen, hoe het Jodendom eigenlijk in elkaar stak.

Het echtpaar Caneel is inmiddels overleden, mevrouw Caneel enkele jaren terug, haar man deze zomer.

Rachel Levy (1973) studeerde Internationale Betrekkingen en Joodse Studies aan de UvA. Ze is vanaf 1991 actief als free-lance journaliste, voornameljk voor het Nieuw Israelietisch Weekblad. Sinds 1996 is ze aan dat weekblad verbonden als redacteur. Daarnaast publiceert ze met enige regelmaat in andere Nederlandse kranten en tijdschriften.

Eindnoten:

1 *La Place de la Bastille*, Uitgeverij In De Knipscheer, 1981,p.77.
2. Na de Tweede Wereldoorlog is er een kleine groep Luba-vitcher chassidiem in Nederland komen wonen. Voorzover er tegenwoordig Joden zijn die de term 'God' niet voluit schrijven, zijn het deze mensen, of mensen die het gebruik van hen overnamen, helaas vaak zonder de achtergrond ervan te kennen.
3. *SuperTex*, Uitgeverij De Bezige Bij, 1991, p. 33.

Bart Plouvier
In de mond van Cantabrië

Ik ben, luttele uren geleden slechts, zonder veel respect voor zijn natuurlijke grenzen, dit land komen binnenvliegen: Spanje, een door zijn geografie min of meer tot eenheid gedwongen staat, bij mekaar gehouden door bergen en water, veeleer dan door taal of ras. Is Italië de laars dan is dit de klompvoet onderaan Europa, waar het jeukt in Baskenland, waar in het westen de eelt van Portugal nooit meer zonder bloeden valt weg te snijden, waar de schoen knelt in Catalonië, waar toeristen schimmelen op de Costa Brava; plek waar de tijd zijn zin doet, de hem opgedragen rechtlijnigheid naast zich neerlegt; land dat met zichtbare graagte zijn anachronistische rol op het oude continent vervult; waar je de geschiedenis kan lezen als de breuklijnen in een steengroeve. Op de weg van Bilbao naar Santander werd het mij al geïllustreerd: op een affiche, die hier nauwelijks twee decennia geleden een revolutie zou hebben ontketend, maakt een kind, geprangd tussen twee tieten, met tepelvelden als terrasparasols, reclame voor een zuivelproduct. In het achterliggende landschap is tien eeuwen geleden een Romaanse kerk neergeploft. Boven het drukke verkeer zweven nog dezelfde roofvogels als destijds boven de bedevaartsroute naar Santiago de Compostella. In de kroeg waar de fotograaf en ik halt houden om koffie te drinken hangen chorizos, worsten van fosiel hout, naast reclame voor in de microgolfoven op te warmen hotdogs.

Een beetje beduusd, beschroomd zelfs omdat ik het snelle reizen alweer zo vanzelfsprekend heb gevonden, sta ik voor het raam van mijn hotelkamer en schrijf de avond en de zee op: de vuurtoren van Santander hapt stukjes uit de nacht en spuwt ze achter zijn rug, ver landinwaarts. Trage oudjes kuieren door de avondlijke lauwte. De mannen wijzen met hun wandelstok naar hoe het vroeger was, de vrouwen knikken zonder op te kijken. Ze weten het nog. Op het strand, bij het licht van zijn elektrisch autootje, harkt een man de resten van de eerste warme zondag in een vuilnisemmer: blikjes, papier, een geïmplo-deerde strandbal. De oceaan ruist onverstoorbaar in de reusachtige schelp van de hemel, ruikt naar vissoep en nat zand. Een op de rede voor anker gegane tanker kruidt haar met een vleugje stookolie. Geluid en geuren dringen in vlagen mijn kamer binnen, zwellen aan en nemen af als tocht. In mij 'voel ik het trekken als een eb'. De volgende dagen wil ik de stad en het achterland in, weg van het mij onontkoombaar wordende water.

In Santander is er een flink gat in de geschiedenis gebrand. Een onschuldig vuur werd er in 1941door een uit zee waaiende storm, aangeblazen tot een catastrofe. Hectaren oude stad werden in de asse gelegd. Wég historische gebouwen, wég kronkelstraatjes. Zelfs: wég kathedraal. De houten heiligen stegen alsnog ten hemel. Het gebouw is nu in al zijn vroeg-go-tische pracht hersteld maar alleen de crypte bleef al die eeuwen onberoerd. De lucht is er dik van wierook en brandend kaarsvet. Schrale nonnetjes bidden er om verlossing uit hun leven zonder mannen, verba-zendjonge meisjes om een vrijer. Onder de kerk zitten de resten van een nog ouder gebouw. Een deel ervan is zichtbaar gemaakt en afgedekt met glas. Voor honderd peseta's gaan er lichtjes branden tussen de Romaanse fundamenten. Een

voor mij, Nederlandstalige, wel erg grappige waarschuwing moet onvoorzich-tigen weghouden van de breekbare vloer: ‘No pisar en el cristal’.

Maria, onze gids, loodst ons terug de overbelichte stad in. Grillig gevormde platanen worden er door gemeentewerklui geknot. Archetypische vrouwtjes in zwarte kleren lijken, meer dan een halve eeuw na de verwoesting, nóg verloren te lopen in hun uit de pui-

nen herrezen stad. Wanhopig zijn ze op zoek naar hun weggebrande straatjes, eenzaam, voorgoed van mekaar gescheiden door brede boulevards vol claxo-nerende auto's. Maria moet lachen om mijn veronderstellingen. Zij is van ná de brand, weet niet beter. Ze brengt ons naar de markt waar zigeunertypes kleren verkopen die in de rest van Europa gedemodeerd zijn. Inktvissen liggen er in alle maten en soorten gebet in hun slijm. Een meisje van amper zestien, meteen baby in de draagzak, leurt met drie citroenen en zes bollen look. Ik koop voor tien keer de vraagprijs de citroenen die ik, een uur later, tijdens een rondleiding in het Palacio de Ja Magdalena, in de lade van een dressoir deponeer. Het in Engelse stijl gebouwde paleis was het zomerverblijf van koning Alfonso XIII en koningin Victoria Eugénia. Het is niet op mensenmaat gemaakt. Alles is er te hoog, te diep, te breed; de plafonds, de lambrizering, de trappen. Maar dat zal ook wel de bedoeling geweest zijn, bezoekers moesten zich hier klein voelen. Ik kan me voorstellen dat zelfs de falangisten, die hier in '36 een einde kwamen maken aan de koninklijke suprematie, onder de indruk kwamen van zoveel grandeur. Op de bovenverdieping maakten ze die ongedaan door de balzaalgrote kamers in hokjes te verdelen en er studenten in onder te brengen. Die logeren er nu nog. Ze lopen met wallen onder de ogen omdat ze 's nachts, door de schimmen van butlers en kamermeisjes uit hun slaap worden gehouden. Na deze opmerking begint Maria zichtbaar aan mijn verstandelijke vermogens te twijfelen.

Een hoog op het water gelegen vissersboot tuft de haven uit. Of ik naar de waterkant wil? Nee dus. Ik heb honger. Al de heerlijkheden die ik vanochtend op de markt zag wil ik op mijn bord. Maria weet waar we moeten zijn. We nemen het aperitief aan de bar, een sherry zo seco dat mijn wangen er van invallen, en krijgen er tapas bij geserveerd: schijfjes bloedworst, hard en zwart als gevuld met kolengruis; van olijfolie druipende mosselen; gerookte geitenkaas die ruikt naar stalmest. De Spaanse keuken is net zo archaïsch als het land. We bestellen al wat onze gids ons aanbeveelt: ham van magere varkens; zeevruchtenbouillon met saffraan en duimgrote garnalen; inktvisjes in eigen inkt, net een bord zwarte modder met brokken; *bacalao*, stokvis met een zoetige saus; varkensgebraad met uien en donkerrode bonen. Ik drink rosé en rode wijn, de eerste een beetje stug en toch fris, de tweede hard en brutaal met een nasmaak van schaaf krullen. Bij de rekening krijg ik van de ober een glas cognac dat zich naar binnen wringt als een mondvol glasscherven.

In de wijde omgeving van Santander kan je hinkstap-springen door de geschiedenis, van prehistorische grotten naar Romeinse aquaducten naar middeleeuwse kloosters. Bij onze eerste sprong missen we. Een bezoek aan de grot van Altamira moet je zes maanden op voorhand aanvragen. Toen de spelonk in 1868 ontdekt werd nadat dejachthond van Don Marcelino de Sautuola erin donderde, waren de vijftienduizend jaar oude tekeningen van bizons en herten die er aangetroffen werden, in zo'n schitterende staat dat de wetenschap de Don er aanvankelijk van verdacht zelf met krijtjes aan het werk te zijn geweest. Nu beginnen de afbeeldingen te verf letsen, ze worden door te veel belangstellenden van de wanden geademd. Alleen blitsbezoeken worden nog toegelaten. Verder naar het westen liggen Comillas en San Vincente de la Bar-quera, twee vlakken op de historische hinkelbaan die we met potlood op de kaart hebben uitgetekend. De terrassen blijven er leeg. De autochtonen prefereren te drinken bij het zwakke neonlicht van hun spelonkachtige kroegen. In beide plaatsjes

tutten de hotels zich op voor het komende zomerseizoen. Jonge vrouwen, in de te wijde werkpakken van hun mannen, zijn in de weer met verf. Straks komen de binnenlanders, op de vlucht voor de hitte in hun contreien. Eens waren de enige reizigers die hier halt hielden de bedevaarders op weg naar Santiago de Compostella. Omdat dit Spanje is staan hun hotels er nóg. In Comillas ligt er een op een heuvel. We komen er via een oplopend straatje, afgezoomd met huizen met houten balkons waar geen zinnig mens zich op waagt. Wie geeft er de geraniums water? Boven zoeken de muren van de middeleeuwse afspanning steun bij mekaar. Het dak lijkt heel voorzichtig weggenomen - geen spoor van puin - alsof Sint-Jacob vastberaden op zoek is geweest naar een achtergebleven pelgrim. Uit de raam-

openingen stromen grote gulpen oudgroene bramen, in het deurgat groeit een struik bloemende ber-nagie, een magere hond aan een touw in de muur is uit zijn tijd getuimeld en wacht er vergeefs op zijn baas die alleen verder reisde. In de iets verderop gelegen kerk hakten beeldhouwers mededelingen, raadgevingen, bemoedigende beelden misschien, voor de pelgrims. Zuiltjes steunen de bogen boven de inkompoort en geen twee kapitelen zijn hetzelfde. Voor mij zijn het cryptische boodschappen, rebussen die een twintigste eeuwer met mijn beperkte bagage niet opgelost krijgt: een kip, een slakkenhuis, visachtigen, gebladerte, een roofvogel met gebogen kop. Alleen de Sint-Jacobsschelp geeft mij een concrete aanwijzing: haar moest en moet je volgen om ter bestemming te komen.

In het immense openluchtmuseum waarin ze leven, gedragen de Spanjaarden zich als nonchalante suppoosten; de geschiedenis is hun dagelijkse werkelijkheid, het verleden is hen té vertrouwd: ze parkeren een vrachtwagen onder een Romaanse toren, poten reclameborden neer op een historisch plein, doen radio's housemuziek dreunen op hun kreupele balkons. In Santillana del Mar, een dorpje enkele kilometers ten oosten van Altamira, laat ik een paar auto's, een slecht weggestopte schotelantenne en wat wasgoed aan een lijn de droom niet verstoren: ridders en soldeniers houden hier wel degelijk hun siësta; in het twaalfde-eeuwse klooster bidden monniken, omringd door in de muren begraven abten, de vespers; bij een drenktrog lessen koeien hun dorst; in ruime, koele huizen fantaseren *hidalgos*, edelen, de hectaren van hun landerijen tot een koninkrijk bijeen; een dikke vrouw in wijde rokken roostert een jonge geit boven een open vuur; op zijn patio, in de blauwige schaduw van half maart, werkt Don Inigo López de Men-doza aan gedichten die eeuwig zullen blijven duren; zonder zich ook maar iets aan te trekken van chronologie haalt Lesage's *Gil Blas de Santillane* hier zijn streken uit; twee straten en honderdvijftig jaar verder maakt Benito Pérez Galdos aantekeningen voor wat zal uitgroeien tot het omvangrijkste werk uit de Spaanse literatuur, zijn *Episodios Nationales*; beeldhouwers hakken een wapenschild uit de gevel van het huis *Casa de los Hombrones*; zo dichtbij dat ze bijna tastbaar worden, steken vermoeide republikeinse soldaten een plein over. De bijbehorende geluiden zijn weggestorven, uitgedeind. Ik hoor een draaiende motor, een kanarie, een televisiecommentator en, vlak bij de Julianakerk, gesnurk. Even meen ik de slapende ridders nu ook te horen, maar wat blijkt: onder een gaanderij ronkt de plaatselijke clochard op een dikke laag kranten. Hij fungeert als doorgeefluik voor mijn illusies en droomt monniken en *hidalgos*, ridders en soldeniers, barokke beeldhouwers en republikeinse troepen in het eeuwen onveranderd gebleven decor.

In het achterland van Santillana del Mar draagt het golvend landschap al vermoedens aan van een gebergte. Naar het zuidwesten toe ligt, happend naar Asturië en León, het brokkelig gebit in de mond van Cantabrië: de *Picos de Europa*, hoge alpine rotsmassa's, grijze, afgebroken tanden waartussen witte slierten achterbleven. Pas in mei zullen die door tand-draden zonlicht worden weggehaald. De weg die we volgen loopt langs een donkergroene rivier. Ik hoop op springende zalmen. Bordjes waarop de vis wordt afgebeeld naast het geschreven verbod hem te vangen wijst op zijn aanwezigheid, maar éls hij er al is heeft hij duidelijk geen zin in kunsten maken. We worden langs onooglijke nederzettingen geleid: Li-nares, Lebeña, Ojedo; telkens een handvol huizen, omzichtig maar stevig inde lagere hellingen gedrukt, opgesmukt

met bloeiende amandelbomen. Mannen leunen er op hun stok en verwaardigen ons met geen blik. Tussen steengruis zoeken geiten naar een zeldzame hap groen. Hogerop leven de laatste Europese wolven. Af en toe komen die naar beneden en plukken een geit uit de kudde. Bosbeheer vergoedt de herders de geleden schade. De wolven eten geitenbout op staatskosten. Herten en wilde zwijnen krijgen we niet te zien maar ze zijn er in relatieve overvloed. In de ontoegankelijkste stukken *Picos* komen nog bruine beren voor, beesten die geen weet hebben van de wereld beneden en die slechts bestaan bij de gratie van hun gevonden sporen. Ze leven net zo verborgen als El Nuberu, een zwarte kabouter met kraai-envleugels, als Busgosu, een faun met bokkenpoten,

wezens die hun sporen niet nalaten in de modder, maar in overgeleverde sagen en die voor de mannen in de dorpen net zo wezenlijk zijn als de beren uit de statistieken van de boswachters. De enigen die de verhalen en de bijgehouden tabellen aan de werkelijkheid kunnen toetsen zijn de arenden en de vale gieren. Wanneer we halthouden bij een belvédère zie ik steenarenden spiralen op de onzichtbare thermiek. Hun roofvogelogen zien alles; zij weten maar verraden niets, hun klaaglijke kreten blijven onvertaalbaar, de letters en woorden die ze in de hemel vliegen onleesbaar.

In hartje Picos, in Fuente Dé, op het terras van een refterachtig café eten we een kaasschotel met een grote homp ovenvers brood. Op de hoogvlakte rondom ons grazen misschien wel duizend schapen. De bellen om hun nekken klingelen een arcadische kakofonie. De herder en zijn drie honden, beesten die zó sterk op een schaap lijken dat ik een handige vermomming vermoed, resideren op het terras. Nu en dan vangen ze voor ons onbegrijpelijke signalen op van de kudde en springen ze alle vier recht om een kijkje te gaan nemen. Het blijkt telkens vals alarm.

Om het half uur stijgt uit een bosje recht voor ons geruisloos een cabine van de kabelbaan omhoog. Ze brengt langlaufers, amateurs van vergezichten en wandelaars in één ruk naar een hoogte van achttienhonderd meter. De fotograaf noch ik hebben er veel zin in. We verzinnen smoezen: hoogtevrees, hartkloppingen, paniekaanvallen. Maar het in brochures beloofde panorama en de journalistieke plicht roepen en uiteindelijk stappen we in. De bestuurder doet de deur op slot en snijdt zo kandidaat zelfmoordenaars de pas af. Het gaat snel. Mijn oren kraken en fluiten als een defecte radio, het enige dat ik nu en dan opvang is een S.O.S vanuit mijn onderbuik. Al gauw vliegen de alpenkraaien onder in plaats van boven ons, het immens grote Parador-hotel van Fuente Dé lijkt als een blok onder aan de kabel te bengelen. We passeren een grens: de ruïne van een boerderij, verder reikt de geschiedenis niet, hoger heeft woelig Spanje geen vat gehad op de kale natuur, bleef alles - op het kabelbaanstation na -, net als op de vloedlijn in Santander, veel langer dan mensenheugenis, onveranderd. De Romeinen, de Visigoten, de Moren, de inquisiteurs, de falangisten, allemaal bleven ze beneden. Op deze hoogte hadden hun daden geen belang. We lopen een rondje door de sneeuw. Raven, bij ons al lang verdwenen, zweven nóg hoger op de wind die opstijgt uit het dal. Ik waag mij op een platform boven de diepte. Een grapjas heeft de bodem uit traliewerk gemaakt; tussen mijn voeten door kijk ik achthonderd meter naar beneden. Mijn hart bonkt in mijn keel, wil eruit. Misschien niet alleen uit angst; misschien ook om hier te blijven, om tot zijn laatste klop, vér van de geschiedenis, rond te dolen tussen de rotsen.

's Avonds, verzadigd, zoek ik bij een bel anijslikeur verpozing in een café. Ik heb mijn notaboekje achtergelaten, wil even geen aantekeningen maken. Maar zo werkt dat natuurlijk niet, ik blijf, beroepsmisvormd, al wat ik zie in zinnen en beelden gieten. Een reservepen en een bakje papieren servetjes bieden uitkomst. Ik noteer wat Spaans is aan de kroeg: boven de bar hangen twee van de eerder al geroemde hammen, net neolithische knotsen, waar niemand, tenzij een maffe toerist als ik, ooit van eet. De gelagzaal ruikt naar vis, bleekwater, koffie en look. Er staan twee televisietoestellen te blikkeren, niemand kijkt ernaar maar het lijkt een door de regering uitgevaardigde wet: de televisietoestellen zullen ten allen tijde aanstaan!

Op de tapkast een glazen bakje met daarin een aangesneden omelet, gevuld met uien en aardappelen; brokjes vis in tomatensaus; gehaktballetjes. Flikkerend en gillend bedelen twee fruitkasten om kleingeld. Zelden corresponderen de nodige citroenen met de aardbeien of de klokken met de krieken. Maar de klanten blijven dwangmatig proberen. De vooroorlogse espressomachine lijkt een beetje op de gokkast maar geeft, om niemand in de war te brengen, geen licht. De Marlboro cowboy is present, is helemaal uit Amerika hierheen komen rijden en rust nu in zijn meege-zeulde stofwolk uit op de sigarettenautomaat. Aan het plafond hangen kolossale ventilators die mij in staat lijken het hele gebouw van de grond te heffen en op de top van de Picos weer neer te zetten. Aan de muur: een klok die tegen haar zin de tijd wegtikt en die in-

gehouden boerend af en toe een kwartier oprispt; een foto van een woest kijkende stier die duidelijk geen onderscheid maakt tussen een fotograaf en een matador.

Het vrijwel uitsluitend mannelijk cliënteel rookt, en drinkt sherry. Niemand wordt zichtbaar dronken, niemand roept of lacht te luid. De mannen blijven sober als hun Romaanse kerken. Ik bestel een portie ham. De waard haalt het stuk vlees van de muur, zucht en kijkt alsof hij zijn eigen kind moet aansnijden.

> *Bart Plouvier (1951) publiceerde de roman* Het Gelag *en de reisverhalenbundel* De ronde van de maan. *Bij Manteau verschijnt binnenkort zijn roman* Het Gemis.

Reprise
Yves van Kempen

Rouw

Het is zonder meer een van de mooiste boeken uit de naoorlogse Nederlandse literatuur - *De Poolse vlecht* (1982) van J. Ritzerfeld, schrijversnaam van Oscar Timmers. Deroman weeft verschillende dodenverhalen door elkaar heen tegen de achtergrond van het afgrijselijkste drama aller tijden. Onvoorstelbaar zo elegant van taal als het is, onweerstaanbaar de elegische muziek die uit de zinnen opklinkt, bewonderenswaardig de geraffineerde constructie van de roman. Daarbij is het boek van begin tot eind, werkelijk tot in de laatste notitie, 'Eeuwig licht', een parel van dubbelzinnigheid.

Neem alleen al de titel. Een 'Poolse vlecht' is volgens Van Dale een viltige, nauwelijks te ontwarren massa hoofdhaar, door allerlei vuil aaneengekleefd. Als in het eerste hoofdstuk Emile Suter in het overstapstation Trzebinia arriveert van waaruit hij vervolgens verder zal reizen naar het zuiden - naar de plaats die uit schaamte nergens in het boek zal worden genoemd omdat ze haar naam gaf aan een van de grootste vernietigingskampen van Nazi-Duits-land -, dan heeft die aankomst iets van een thuiskomst. Hij laat zijn blik gaan over het stationsemplacement en herkent er dat van zijn geboortestad in, zoals het eruitzag in en vlak na de oorlog: 'Een onooglijk, laag stationsgebouw, met een honderdarmige uitwas van zich over honderden meters vertakkende en dan nogmaals in verre verten zich splitsende spoorrails, volgestouwd met korte en lange, altijd compacte rijen kolenwagens, die volgens een ondoorzichtig systeem vanuit een onzichtbare plek van plaats worden verschoven en toch niet uit het oog schijnen te verdwijnen. De horizon ligt afgeschermd door schachten, koeltorens, remises en loodsen, steenbergen.'

Daarbij blijft het niet. Het is alsof Emile Suter een aantal beelden tegelijk op zijn netvlies krijgt. Behalve dat het perron hem aan zijn geboorteplaats doet denken - waarbij aangetekend kan worden dat Oscar Timmers zelf afkomstig is uit de oude mijnstreek rondom Heerlen -, fascineert de omgeving hem onmiddellijk als een 'brede panoramatische houts-koolschets' waarin de uitstoot van afvalproducten de vorm aanneemt van gitzwarte luchtkolossen, van vredige kolen-wolken die lijken op 'dikke,

vervilte haarvlechten'. De associatie met de crematoria uit de oorlogsjaren is dan al onontkoombaar. Nu kan hij eindelijk het doel van zijn reis formuleren: ‘Ik gebruik die dodenakker omdat ik mijn dodenakker niet durf te betreden.'

Zonder meer een paradoxale bekentenis die op een andere plek in het boek van zijn duisternis zal worden ontdaan. Daar erkent Suter dat zijn bezoek aan Polen in feite een omtrekkende beweging is die verband houdt met schaamte en een verlangen tot rouwen. De andere protagonisten, zo zal naderhand blijken, zitten in een vergelijkbare situatie. Suter is naar het oosten gereisd om een wens in vervulling te zien gaan: ‘de herdenking van een dode binnen een moordend amalgama zo chaotisch dat hij elk persoonlijk besef van zijn eigen dode zal mogen en kunnen verliezen'. Wie die dode is, blijft onvermeld. Wel zijn er wat indicaties. Zo overweegt hij vrijwel op het-

zelfde moment waarop hij zich afvraagt hoe lang hij zijn zelfbeheersing nog wil handhaven dat men kinderen met rust moet laten, ook als ze dood zijn. Maar in hoeverre hield hij zich aan dat woord toen hij aan zijn gast Jakobs-Schmitt vertelde wat zijn gelukkigste herinnering was: ‘het beeld van het kind dat ik was - samengevloeid met het kind dat ik heb gehad - binnen de versteende wereld van een vierkante boerderij. Wat dood is kan nooit meer kapot.’ Een paar tellen eerder heeft hij die boerderij nog vergeleken met een grafsteen. Vervolgens vertelt hij hem dat dit jongetje, vrijwel zeker zijn zoontje, hem ooit verweet dat hij emotioneel een stijve hark was. Bijna beschaamd erkent hij de juistheid van die observatie: ‘Ik hoor, ik hoorde, x-maal per nacht zijn eerste kreet in de kamer naast mij als hij pijn had of bang was. Ik rende x-maal naar hem toe. Jazeker. Maar hij weet dat, wanneer het er echt op aan komt, ik hem in de steek zal laten. Dat hij dan bij zijn moeder moet zijn, niet bij mij. En wanneer komt het er echt op aan? Ach god.’ Het kind is uiteindelijk door hem in de steek gelaten.

Met zijn tocht naar die gedenkwaardige dodenakker wil Emile Suter een schuld inlossen. De gestorven knaap keert vanaf *Oogappel* regelmatig terug in het werk van Oscar Timmers. In die novelle uit 1969 ondernam hij voor het eerst een poging om een onzegbaar verdriet onder woorden te brengen. Sindsdien keert het herdenken met enige regelmaat terug in zijn boeken.

In een soort postscriptum bij de roman geeft Ritzerfeld nog een bijzondere betekenis aan het woordpaar Poolse vlecht en maakt het daarmee tot een embleem van zijn roman. Daar heet ze onder meer een dichte streng van emoties. ‘De kunst van het schrijven probeert expressieve helderheid aan te brengen in de hevigheid van emoties en de verwarring van gedachten.’ Die helderheid bereikt Ritzerfeld overigens niet door emoties te beschrijven, te benoemen, of uit te drukken in proza. Hij roept ze op in een gebaar, in een manier van kijken of in de expressie van een landschap. Daarin zijn het bovenal gestileerde tuinen, parken en kerkhoven, plekken dus die uitnodigen tot gedenken en herdenken die zijn aandacht hebben.

De Poolse vlecht is feitelijk een geschreven dodenakker, een boek van de rouw. Dodenakker, rouw - begrippen die een lange traditie vertegenwoordigen en in de geschiedenis mee veranderden met de manier waarop de dood werd beleefd. Vastgesteld kan worden dat de dood beeldminnend is. Ondanks het bestaan van een (in eerste instantie gewijde) literatuur, blijft het beeld de meest tot de verbeelding sprekende manier waarop de mens, geconfronteerd met het mysterie van de overgang, zich uitdrukt en zijn doden gedenkt. Elke begraafplaats lijkt een bewijs van deze veronderstelling, maar de wijze waarop het gedenken plaatsvindt, verschilt van eeuw tot eeuw.

In de Middeleeuwen lijkt de begraafplaats in niets op wat we er tegenwoordig onder verstaan. Zij is dan vooral een oord met een openbare functie, een plek die de levenden en de doden bij elkaar brengt en die ze met elkaar delen. Hoewel delen? De doden zijn er slechts onopvallend aanwezig. Graftekens zijn er nauwelijks. Van enig gedifferentieerd rouwbetoon is in het tijdperk van het *memento* mori dan ook geen sprake. Waarom ook? Het vergankelijke lichaam telt immers niet, dat mag rustig in de aarde wegrotten. Van belang waren de zielen en waar die inmiddels zaten was wel bekend, in hemel dan wel hel, of ze wachtten in het vagevuur ongeduldig op hun verlossing. De lijken werden zonder kist in de grond gestopt, een eigen kuil was er niet. Ze lagen bij, door en over elkaar. Dat waren de jaren waarin het er niet

zozeer toe deed dat je in aeternum een vaste plaats innam. Het dode lichaam werd toevertrouwd aan de kerk die er naar believen over kon beschikken, mits ze het in haar gewijde aarde onder haar bescherming hield.

Aan het eind van de zestiende eeuw verandert de doodsbeleving van gedaante. Het lijk in ontbinding wordt vervangen door een schoon, droog geraamte, ontdaan van de smerige sappen van lichaam en aarde. De dood gaat nu op in een ander personage, een dat voortdurend in beweging is, rent, springt, vliegt en bij hemel, hel, noch aarde behoort. Hij heeft zijn eigen ruimte gecreëerd. Als lenig skelet eigent hij zich elk per vers genot toe waar de hemelbewoners afstand van hebben gedaan. Zo verschijnt hij onder meer op het schilderij van Nicolas Manuel Deutsch, *De Dood en de jonge vrouw* (1517). Gretig zoenend grijpt hij in het geslacht van het jonge meisje dat hij met zich meevoert: het wegrukken uit het leven wordt gezien als een

ontvoering, een verkrachting. Een thema dat zich tot in de twintigste eeuw een weg baant door de westerse kunst.

We schrijven de tijd van de barok. In alle scènes waarin de dood nu verschijnt, is er een verband met erotiek en geweld aanwezig. Hij die vroeger de dodendans leidde, is verleider en jager geworden. De mystieke extase die voortaan in allerlei sculpturen wordt uitgebeeld, vertoont evenveel gelijkenis met een sterf- als met een liefdesscène. Een situatie die voortduurt tot aan het eind van de achttiende eeuw, wanneer naast dit thema het theater van de wreedheid van markies de Sade, de gotische roman en de, in het kader van de preromantiek, nostalgische aandacht voor het kerkhof opbloeien.

Eind achttiende, begin negentiende eeuw komt een nieuw model begraafplaats in de plaats van de middeleeuwse knekelhuizen. De dood dringt op een diffuse manier gebieden binnen die tevoren nog taboe waren. De begraafplaatsen bevinden zich niet langer meer in de buurt van de kerk, maar liggen voortaan buiten de grenzen van de stad, in een parkachtige, de wandelaar uitnodigde omgeving. Daaruit laat zich een geheel nieuwe doods- en rouwopvatting aflezen, een die niet zozeer met het religieuze geassocieerd moet worden, als wel met het openbare en private leven. De nabestaanden nemen de gewoonte aan om met een zekere regelmaat terug te keren naar degenen die hen door de dood zijn ontrukt. Om hun nagedachtenis te cultiveren. De gastvrije natuur moet het verdriet om het geleden verlies verzachten.

Ik heb de indruk dat het rouwen in de boeken van Ritzerfeld zich in deze traditie plaatst. Een parkachtige aanleg die al dan niet aan een dodenakker doet denken dient zijn protagonisten regelmatig tot herin-neringsplek.

In *De Poolse vlecht* en de novellen die op de roman volgden - *Grensovergang Oestüoeg* (1984), Italiaans Concert (1985) en Zee van Marmer (1986) - heeft Ritzerfeld een uitgesproken voorkeur voor estheten als hoofdpersonen. Bijna allemaal zijn het kunstenaars met een gracieuze, in bedwang gehouden emotionaliteit en een hang naar distantie, veroorzaakt door een verschrikkelijke gebeurtenis die hun verdere leven is blijven bepalen. Emile Suter, de man die nog het meest lijkt op vroegere personages uit Oscar Timmers werk, is bijvoorbeeld dichter. Hij heet een immobiel type te zijn, iemand die werkt aan de ontwikkeling van zijn hermetisch talent. Wanneer hij in het Boheemse kuuroord Franzenbad de zangeres Leonie Schitz tegen het lijf loopt - zij is daar vanwege filmopnamen over de componist Monteverdi -, maakt hij haar tijdens een tafelgesprek bekend met de kern van zijn dichterschap, dat is het oog. Het oog blijkt vervolgens een allesoverheersend motief in *De Poolse vlecht.*

Verder is er Aloys Peperman, een reclameman die zich heeft ontwikkeld tot scenarioschrijver. Hij bewoonde ooit aan de boorden van een Zwitsers meer een huis als een ‘glanzende tombe’. Na een nacht met de onaanraakbare en ongenaakbare Dora Krans krijgt hij zijn vroegere vriendin Edith weer in de herinnering. Bij haar heeft hij vermoedelijk een kind verwekt, maar zeker weten doet hij dat niet. Hij zal haar trouwen als het kind dat zij verwacht inderdaad het zijne blijkt te zijn, maar zij verlaat hem hals over kop met de geboorte in zicht. Nu hij haar voor het eerst sinds jaren probeert op te bellen, verstrikt hij zich in de volgende gedachte: ‘Het kind lijkt op mij, dan sluit de strop zich zacht; het kind lijkt niet op mij, dan sluit de strop zich hard.’

De strop sloot zich hard zal twintig jaar later blijken, maar anders dan hij had gedacht. Aloys is inmiddels met Edith getrouwd en leeft met haar in de omgeving

van Zurich in een prachtige enclave. 'De golvende grasvelden liepen haagloos, hekloos, draadloos nauwelijks gescheiden door de klinkerweg met zijn zachte greppels in elkaar over.' Maar hun kind is dood, het heeft zelfs nooit kunnen lopen. '"Nooit had ik het je laten weten," zei zij, "nooit, als je niet zelf was gekomen."'

En dan is er nog een derde man, Mathias Reber, pianist van beroep. Hij heeft zijn komst naar Krakow - waar hij een concert zal geven - met enkele dagen vervroegd om, in cognito, de vierhonderdvijftig hectare tellende kampvlakte te kunnen bezoeken. 'Ik verkeerde daar niet in ontzetting,' zo herinnert hij zich, 'maar in ontroering. Ik kwam daar niet om te gruwen over de moordenaars. Ik kwam daar om te treuren over de doden, voor de ingang naar een van de vier miljoenengraven knielde ik om een steen op te pakken. Het is

goed om uit voor het gevoelsleven onbevattelijke miljoenenaantallen een enkele stem, die slecht één enkele, jou en mij bekende naam draagt, in de handen te nemen en te herdenken.' Dan al is gebleken dat zijn zoontje als een steen in zijn geheugen ligt.

Suter, Peperman en Reber - voor hem is er een kinderlijke actrice - hebben elk hun eigen onbereikbare vrouw, stuk voor stuk persoonlijkheden die in staat blijken door het pantser van mannelijke zelfbeheersing heen te breken. In hun houding van toenadering zoeken en afstand nemen, van ontvankelijkheid en ontastbaarheid, tonen zij zich het levend element in het door de mannen geleide spel met de dood.

Vierde hoofdrolspeler is de Italiaanse journaliste Rosalind L., een perfectioniste. Zij lijdt aan aanrakingsangst. Geen kunstenares weliswaar, maar het is evident dat haar leven in het teken staat van het esthetische. Ze houdt van literatuur, muziek en film. Boven haar bureau heeft zij uit tijdschriften en boeken gescheurde foto's hangen van haar favorieten, Stravinsky Borges, Visconti en Kurosawa - kunstenaars die behalve met de kunstuiting die ze beoefenen een bijzondere affiniteit hebben met het woord. Haar liefste bezit is haar dochter. In haar familie dienden mannen nergens anders toe dan het leveren van kinderen, vervolgens konden ze opkrassen. Van haar moeder heeft ze geleerd dat je gevoelens moet afstoten als die nutteloos of bedreigend zijn. De uitnodiging om in Polen een filmproject te bezoeken van scenarist Peperman en regisseur Alfred Delhaye, opent voor haar de mogelijkheid tot een tocht naar de begraafplaats van haar grootmoeder. Een onderneming die gezien de emotionele impact ervan, niet zonder risico is. 'Als je het detail niet kunt verdragen, vermiljoenvoudig het dan, dan wordt het historie,' moedigt haar moeder haar aan. Ze heeft tijdens de oorlog een jaar in Milaan vastgezeten in een politieke gevangenis.

Daarmee zijn de namen van de belangrijkste protagonisten en hun belangrijkste preoccupatie bekend. Alle vier zitten ze opgesloten in hun passiviteit, in hun isolement en in het web van hun verbeelding. Alle vier leven met de herinnering aan een geliefde dode en allemaal maken ze een reis, begeven ze zich richting het oosten, naar de plaats die 'in meetkundige samenhang met de plaatsen Katowice of Krakow, de onderste punt vormt van een driehoek'. Auschwitz. Daar willen ze hun persoonlijke verdriet en schaamte confronteren met het veelvoudig leed waarvoor het vernietigingskamp staat. In een meerstemmige rouwzang waarin elke stem duidelijk hoorbaar is en 'tranen van hysterisch geluk en ijle verbijstering' samengaan als in de madrigalen van Gesualdo en Monteverdi, of tot verstilling komt als in de muziek van de Spaanse meester Mompou - Rebers toegift op zijn recital in Krakow -, wordt langzaam maar zeker het onbenoembare zichtbaar en voelbaar. Ieder reist overigens apart, ze naderen langs gescheiden geografische wegen, alleen de paden van Aloys Peperman en Rosalind L. zullen elkaar op een bijzondere manier kruisen.

De Poolse vlecht kent geen verhaalhandeling, het boek lijkt nog het meest een montage van een reeks filmische beelden die bij tijd en wijle worden stilgezet. Vastleggen, bevriezen, het zijn sleutelwoorden. Toch is er al in de eerste alinea de uitnodiging aan de lezer om in beweging te komen, mee te kijken. Wanneer de topografische ligging van Trzebinia wordt toegelicht, staat er: 'Kijk maar op de kaart.' Ten slotte werkt het boek toe naar een finaal beeld, buitengewoon mooi overigens, dat een fragment had kunnen zijn uit films van Antonioni of Visconti, maar het had evengoed uit Adolfo Bioy Casares' roman *Morels* uitvinding kunnen komen.

Een boek schrijven waarin de verhaallijnen elkaar op het niveau van de handeling ternauwernood kruisen, is een uiterst riskante onderneming. Voortdurend ligt het gevaar van gebrek aan samenhang op de loer. Chaos kan alleen worden voorkomen wanneer er op een ander niveau aan cohesie is gewerkt. Dat is bij *De Poolse vlecht* in hoge mate het geval. De roman oogt als een parallelstudie over wat onbespreekbaar is of onbesproken is gebleven, als een reeks variaties met het begrip rouw als inzet. Verder wordt het geheel bij elkaar gehouden door een vlechtwerk van op elkaar aansluitende, elkaar aanvullende en kruisende thema's die kunnen worden ondergebracht onder noemers als schaamte, isolement, pijn, geweld, zelfbeheersing, aanrakingsangst, verlangen. Compositorisch bezit het boek de ritmiek van de madrigaal met zijn geraffineerd verfijnde polyfonie, vol dissoneren-

de inzetten, herhalingen en steeds weer terugkerende gevoelsclimaxen.

Zoals gezegd, de dood is beeldminnend. In het slothoofdstuk spreekt het beeld voornamelijk nog in filmtaal. Na een serie sequenties waarin met symboliek geladen woorden als kind, verlies en sneeuw samen worden gebracht, eindigt *De Poolse vlecht* op de doodsvlakte die vanwege de sneeuw wit is als een lijkwade. Aloys Peperman, Rosalind L. en haar dochter Emilia dwalen er rond, de eerste twee in schaamte of verlangen, de kleine doolt verderop in haar eentje.

Dan gebeurt het plotseling. De man stapt uit zijn lijst en verandert van het ene moment op het andere in een jager die zich aan de vrouw lijkt te vergrijpen. Hij neemt haar bij de schouder, waardoor zij voorover valt. Vervolgens rukt hij zijn jas open, glijdt in de volle lengte over haar rug, warmt haar nek met zijn adem, tast door haar bontjas heen, draait haar met geweld om, klemt zijn handen onder haar schouders en drukt zijn duimen in de oksels van haar trui. Dan tilt hij haar hoofd uit de sneeuw, warmt haar oren en slapen, strijkt met zijn tong over haar ogen, van haar ene oog over haar neusrug naar het andere. Hij wentelt zich om, trekt haar languit op zich terwijl haar haren in dikke strengen samenklonteren aan haar slapen.

Uiteindelijk zet hij zijn welhaast wurgende greep niet door en laat haar ontsnappen. Deze jager is de dood niet al was hij hem ooit zeer nabij: ‘Ze schudt haar hoofd in een poging haar ogen achter haar haren te verbergen. Maar de man drukt haar bij haar schouders omhoog en zegt - in de weinige seconden dat hij spreekt voelt hij het volle gewicht van haar schaam-been -: “Rennen, nu! Rechtdoor, je kunt haar niet missen, pak haar inje armen, en ren door, rechtdoor!”’

De lens die hen volgt, het oog van de schrijver, het oog van de lezer wordt cameraoog met ‘compassie’. Nu eens is er de suggestie dat je naar vertraagde filmbeelden zit te kijken, dan weer is het beeld een en al beweging. Ten slotte bevriest alles in die dubbelzinnige slotzin ‘Eeuwig licht’. Hier en hiernamaals, hemel en aarde sluiten grenzeloos op elkaar aan in de tijdloze wereld van de verbeelding.

De Poolse vlecht verscheen voor het eerst in 1982 bij uitgeverij De Bezige Bij. Cyrille Offermans wijdde in zijn bij dezelfde uitgever verschenen bundel *Sporen van Montaigne* (1994) een uiterst instructief en inspirerend essay aan de novellenreeks die Ritzerfeld na zijn roman publiceerde. Van Philippe Ariès, een van de grote geschiedschrijvers over de beleving van dood en vergankelijkheid, verscheen in 1987 bij de SUN een vertaling van zijn voortreffelijke studie *Het beeld van de dood.*

Poste restante
Ron Elshout

Hoe eenvoud zijn raadsel vindt

Rutger Kopland blijft zichzelf trouw in zijn nieuwe bundel *Tot het ons loslaat*. Op bladzijde 32 staat dit gedicht:

Enkele andere overwegingen

Hoe zal ik dit uitleggen, dit waarom
wat wij vinden niet is
wat wij zoeken?

Laten we de tijd laten gaan
waarheen hij wil,

en zie dan hoe weiden hun vee vinden,
wouden hun wild, luchten hun vogels,
uitzichten onze ogen,

en ach, hoe eenvoud zijn raadsel vindt.

Zo andersom is alles, misschien.
Ik zal dit uitleggen.

Een tijdje terug las ik een aardige typering van het werk van Jaap van Heerden in een zin van hemzelf: ‘Een filosoof beschikt immers naast zijn onmiskenbare verdiensten over de vaardigheid elk probleem, hoe minuscuul ook, zodanig te verruimen tot het de omvang heeft van een middelgrote verhuiswagen, die precies past in een doodlopende steeg.’ Je zou zo'n karakterisering ook kunnen gebruiken voor het dichterlijk werk van Kopland. Bundels lang, gedicht na gedicht, is hij bezig te zoeken zonder te vinden, vragen te stellen zonder te antwoorden, het raadsel te vergroten. Ik heb al eens eerder (in: Ons Erfdeel, 1994, 1) betoogd dat dit niet negatief geïnterpreteerd zou moeten worden, omdat wat gevonden is het zoeken beëindigt en er dus de (poëtische) vaart uithaalt. Kopland schreef ooit al eens als pointe in een gedicht: ‘Geef mij maar een vraag en geen antwoord.’

Wat wij vinden is bijvoorbeeld: een gedicht, dit gedicht, maar dat zochten we niet. We zochten een uitleg, maar die vinden we niet en - dat is maar goed ook. Vonden we die dan was het gedicht er niet en het volgende ook niet en het volgende ook niet. En ‘dus’ draait dit gedicht onze alledaagse opvatting van de werkelijkheid maar eens om, zet die daarmee op losse schroeven en laat de schijnbare eenvoud verkeren in een raadsel. Zelfs dat is vergroot door toevoeging van het woord ‘misschien’. ‘Ik zal dit uitleggen’ - waar verwijst ‘dit’ naar? Ik denk naar: ‘Zo andersom is alles, misschien’ het raadsel dus, want als het raadsel zijn eenvoud zou verliezen, is het geen raadsel meer en dus zo dood als een antwoord.

Je ziet in de hele bundel deze thematiek terugkomen, in het gedicht op bladzijde 33 hebben ‘deskundigen in menselijke hersenen gezocht’: als zij proberen te beschrijven wat zij vonden, sluipen ‘opgetogen, onbedoeld lyrische citaten’ in hun verslag, die Kopland overigens ook verstrekt in het gedicht. Er word t nog koortsachtig

gezocht naar formules, meldt het gedicht droogweg. Maar als die te geven waren, was het gedicht er niet en kon het zoeken beëindigd worden.

In twee gedichten, ‘Na twee gesprekken met kleindochters’, gaat het om ‘van die eeuwige vragen’, maar

als de 'ik' haar 'die eeuwige verhalen' die altijd als antwoord gegeven worden verteld heeft, neemt de kleindochter daar geen genoegen mee: 'die waren niet goed zei ze'. En dat betekent, alweer, dat er verder gezocht moet worden: 'ik zoek nog steeds naar een ander verhaal / dat goed is voor ons beiden'. De 'ik' leert, voorzover dat nodig is, opnieuw 'dat ik precies dezelfde vragen / moet denken als zij'.

Die eeuwige verhalen - Kopland verzwijgt uitgekookt *welke* verhalen, maar het is niet te verwachten dat het al te metafysische vertellingen geweest zullen zijn. Hij heeft immers al in het eerste gedicht van zijn eerste bundel afgerekend met het geloof in een traditioneel godsbeeld en in latere bundels lijkt het erop dat hij steeds aardser wordt. Deze tendens zet zich in deze bundel voort. Zo schreef Kopland een prachtige, zeer wereldse tegenhanger van het beroemde sonnet van Martinus Nijhoff:

De moeder de vrouw

Ik ging naar Bommel om de brug te zien.
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden
die elkaar vroeger schenen te vermijden,
worden weer buren. Een minuut of tien
dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken,
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd -
laat mij daar midden uit de oneindigheid
een stem vernemen dat mijn oren klonken.

Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,

en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren,
o, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.

In de vrouw die Nijhoffs 'ik' ziet en hoort, ervaart deze zijn moeder die hem, als het ware via die schippers-vrouw, vanuit 'de oneindigheid', het hiernamaals, toezingt dat Gods hand hem zal bewaren. A.L. Sötemann heeft in een indrukwekkende studie ('Een analyse in twee etappes', opgenomen in *Over gedichten gesproken*, Groningen, 1982) aangetoond hoe alles in dit gedicht uiteindelijk gericht blijkt op de tijdelijke eenwording van zoon en moeder. Kopland schreef:

De moeder het water

ik ging naar moeder om haar terug te zien.
Ik zag een vreemde vrouw. Haar blik was wijd en
leeg, als keek zij naar een verre overzijde
van een water, niet naar mij. Ik dacht: misschien

- toen ik daar stond op het gazon, pilsje gedronken
in de kantine van het verpleegtehuis, de tijd
ging langzaam in die godvergeten eenzaamheid -
misschien zou 't goed zijn als nu Psalmen klinken.

Het was mijn moeder, het lijfje dat daar roer-
loos stond in 't gras, alleen haar dunne haren

bewogen nog een beetje in de wind, als voer

zij over stille waatren naar een oneindig daar en
later, haar God. Er is geen God, maar ik bezwoer
Hem Zijn belofte na te komen, haar te bewaren.

Al in de titel blijkt het Kopland te gaan om het tegenovergestelde van Nijhoffs gedicht: een onoverbrugbare scheiding. Werkelijk alles is omgezet in het tegendeel. De overleden moeder in het gedicht van Nijhoff was wellicht beter bereikbaar dan de moeder in Koplands gedicht.

Terwijl Nijhoff in de zelfbedachte slotregel zíjn interpretatie van de psalmen, God zal ons bewaren, verkondigt, heeft Kopland in eerdere gedichten afstand genomen van de troost die psalm 23 biedt door ‘de stille wateren en de grazige weiden’ ontluisterend te verbinden met een gekruisigde Christus en het concentratiekamp Natzweiler. Hetzelfde geldt voor zijn Godsbegrip dat bij Nijhoff nog intact is. Daarover heeft Kopland eens geschreven: ‘Het paradijs dat is voor mij een boom met daaronder een man en een vrouw en daarboven iemand die ziet wat ze doen, weet wat ze gaan doen, het script van hun leven is geschre-

ven. Gekend worden op die manier is hetzelfde als niemand zijn, in de schaduw zijn van iemand anders, meer niet, is een volgeling van een levensplan, geen ontwerper van dat plan.' Ten behoeve van de moeder breekt hij in het slot van het gedicht eenmalig door zijn antimystieke houding heen. Uiteindelijk is het een raadsel of... In een ander gedicht schrijft hij: 'Er moet iets zijn'. Maar wat? En: waarom? Nescio schreef het al: 'Wee hem die vraagt waarom.' Die moet zoekend zijn gang gaan, 'tot het ons loslaat'.

Literatuur

Rutger Kopland, *Tot het ons loslaat*. G.A, van Oorschot, Amsterdam, 1997. Tegelijkertijd verscheenvan Rutger Kopland: *Jonge sla in het Oosten, dagboeknotities*, eveneens bij Van Oorschot.

Boekenmakersprofiel
Joris van Groningen

Vlaamse reuzen

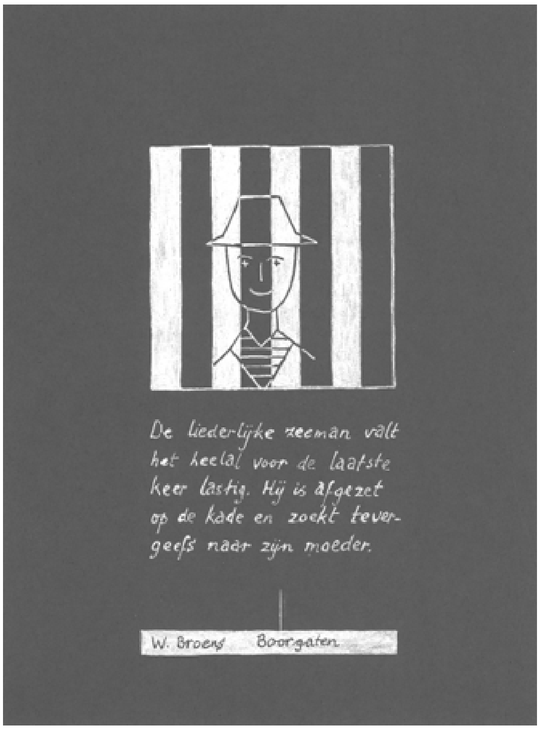
Literatuursocioloog Bert Vanheste werd eind vorig jaar zestig en vierde zijn jubileum als hoofddocent aan de Universiteit van Nijmegen. Dat zou verder geen nieuws zijn, als Jos Muyres en Jos Joosten ter gelegenheid daarvan hem niet de bundel *Dromen en geruchten* hadden aangeboden met opstellen over zijn twee favoriete schrijvers: Louis Paul Boon en Hugo Claus. Vanhestes uitgesproken voorkeur voor deze Vlaamse auteurs is gelegen in de veelvormigheid van hun werkwijze die eenduidige interpretaties uitsluit. Dit laat zich op filosofisch niveau bijvoorbeeld aflezen aan het feit dat beiden, zonder expliciet te kiezen, zowel het nihilistische als het utopistische denken in hun werk weergeven; dat kent m.a.w. zowel zwartgallige en sarcastische als idealistische trekken. En hoewel hun boeken vaak als realistisch worden opgevat, verraden de verhalen van zowel Boon als Claus zich even vaak als literaire constructies waarbij fictie en werkelijkheid in elkaar overlopen. Die veelvormigheid dringt ook op andere niveaus door, wat te zien is aan de uit zijn voegen barstende taal, de woordspelingen en het gebruik van dialect, maar ook aan de perspectiefwisselingen en de vermenging van genres. In de bijdragen aan *Dromen en geruchten* komt de veelzijdige vertelwijze van deze Vlaamse reuzen duidelijk naar voren. Paul de Wispelaere doet bijvoorbeeld uit de doeken hoe de vriendenkring, die in De Kapellekensbaan voortdurend commentaar levert, voortkomt uit Boons journalistieke stukken. Boon introduceerde deze personages als schrijvers van ingezonden brieven, waarschijnlijk daartoe door de linkse redacties aangezet omdat hij zich in zijn literaire kritieken niet altijd politiek correct uitliet. Later gaat Boon ertoe over deze stukken door fictieve personages te laten ondertekenen. Andere artikelen bevatten verslagen van de gesprekken zoals hij die in zijn fantasie dagelijks in de trein met een aantal medepassagiers voerde. Met dit meervoudige perspectief creëerde Boon een vorm waarin hij zijn literaire gespletenheid tot uitdrukking kon brengen, de twijfel 'tussen radicaliteit en relativerende nuance, geloof, twijfel, idealisme en nihilisme, engagement en isolement, bitterheid en grapjasserij.' Al in Mijn kleine *oorlog*, waarover de bijdrage van Jos Muyres handelt, geeft Boon de subjectiverende, traditionele vertelwijze op - onder andere door de verteller zich van het ongebruikelijke 'gij' te laten bedienen; met dat 'gij', dat onpersoonlijk maar tegelijkertijd zeer direct is kan de verteller de afstand tot zichzelf variëren en daarmee ook lezer bij de tekst betrekken. Verder last Boon in cursief stukken in die vaak het voorgaande in twijfel trekken of ontkennen, zodat er twijfel ontstaat over de status van de tekst: is het waar gebeurd of verzonnen, een leugen, een nuancering of een alternatieve mening? De kenmerken van Boons stilistische eigenaardigheden worden door Annie van den Oever geïnventariseerd in een helder en degelijk onderbouwd stuk.

Dromen en *geruchten* bevat inspirerende artikelen. Aanzet tot verder onderzoek wordt met name gegeven door Jos Muyres. Van hem verscheen onlangs bij Huis Clos onder de titel De spoken van de Kapellekensbaan

een naamsregister op het in de titel genoemde boek en *Zomer te Ter-Muren*- een naslagwerk, bedoeld voor de ware liefhebber. In de eerste plaats is dat natuurlijk Jos Muyres zelf. Publiceerde hij in 1995 al een proefschrift over Boon - De Kapellekensbaan *groeit* - komend najaar verschijnt van hem de vervolgstudie Moderniseren en *confirmeren*, net als *Dromen en geruchten* door Vantilt uitgegeven.

Jos Muyres en Jos Joosten [redactie], *Dromen en geruchten. Opstellen over Boon en Claus, aangeboden aan Bert Vanheste*. Uitgeverij Vantilt, 192 pagina's, ISBN 90 75697 09 0. Jos Muyres, *De spoken van De Kapellekensbaan*. Uitgeverij Huis Clos, 48 pagina's, ISBN 90 76117 06 3

[Boorgaten - W. Broens]



[Nummer 254]

Voorwoord

In dit nummer staat 'de western' centraal. BZZLLETIN onderzoekt de archetypische kwaliteiten van dit specifiek Amerikaanse verhaalgenre aan de hand van bijdragen over de western in de film, de literatuur en het jeugdboek. Verder bevat dit nummer portretten van legendarische westernacteurs als John Wayne, James Stewart en Clint Eastwood en een voorpublicatie uit een originele Nederlandstalige western.

Jeroen Vullings
Gruwelexpeditie zonder moreel kompas
Het Wilde Westen van Cormac McCarthy

Mexico, rond 1850. Een zwaarbewapende compagnie Amerikaanse soldaten ziet eerst een kudde paarden, pony's en runderen op zich afkomen en daarna, onverwacht,

> een voorwereldlijke horde van bereden lansiers en boogschutters met schilden bezet met stukjes spiegelglas die de ogen van hun vijanden met het licht van ontelbare zonnen verblindden. Een legioen van afgrijselijken, honderden in getal, halfnaakt of gekleed in klassieke of bijbelse dracht of uitgedost als wezens uit een koortsdroom in dierenhuiden en zijden opschik en stukken van uniformen nog bevlekt met het bloed van de vorige eigenaars, jassen van gedode dragonders, cavaleriejasjes met galon en tressen, iemand met een hoge hoed, een ander met een paraplu, een man met witte kousen en eenbloedbevlekte bruidssluier, sommigen getooid met kraanvogelveren of helmen van ongelooide huid met de hoorns van stieren of bizons, iemand in een jacquet, achterstevoren en verder naakt, en iemand in de wapenrusting van een Spaanse conquistador, de borstplaat en schouderstukken diep gedeukt door oude slagen van strijdknots en sabel, toegebracht in een ander land door mannen wier gebeente tot stof was vergaan, en velen met vlechten die met dierenhaar verlengd waren zodat ze over de grond sleepten, en de oren en de staarten van hun paarden versierd met kleurige lapjes, en één man die het hoofd van zijn paard vuurrood had geschilderd, en alle ruiters met felle, bizarre gelaatsschilderingen als een gezelschap bereden hansworsten, de vrolijke dood, eensgezind huilend in een barbaarse taal en op hen aanstormend als een horde uit een hel verschrikkelijker dan het land van vuur en zwavel waar de christenen in geloven, krijsend en jammerend en gehuld in rook als die vluchtige wezens aan gene zijde van het kennen, waar het oog dwaalt en de lip trekt en kwijlt. God allemachtig, zei de sergeant.

De aanval van de Comanches is kort, hevig, extreem gewelddadig en ontstellend wreed. Wat rest op dit naamloze slagveld is het kreunen en ijlen van de gescalpeerde stervenden en het gegil van de paarden. Laat varen alle hoop, gij die Cormac McCarthy's wereld binnentreedt.

Maar, zo haast ik mij eraan toe te voegen, literair gezien is het een belevenis van de eerste orde. Bij de plotselinge aanval in bovenstaande scène ligt het perspectief bij de soldaten en met hen zinkt de moed je in de schoenen bij de intimiderende en daardoor verstarrende aanblik van de vijandelijke overmacht - daartegen zijn ze immers kansloos. Wat zich vermoedelijk in werkelijkheid afspeelt in een paar seconden, lijkt nu door die beladenheid in *slow-motion* te gebeuren. Dan doet het er opeens niet meer toe dat die soldaten ook geen lieverdjes zijn, dat ze in vredestijd op Mexicanenjacht zijn omdat ze hun eigen ras en nationaliteit superieur achten, dat ze in dat buurland niets te zoeken hebben, dat het eigenlijk roof- en moordzuchtige *hooligans* zijn. We dachten wel wat gewend te zijn na de cinematografische ontluistering van het romantische Wilde Westen door regisseurs als Sam Peckinpah

en later Clint Eastwood. Maar dat is niets vergeleken bij *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (*Meridiaan van bloed of het avondrood in het Westen*, 1985) als weergaloos verslag van een gruwelexpeditie zonder moreel kompas, met slechts antihelden als personages.

De Amerikaanse schrijver Cormac McCarthy (1933) is bewust publiciteitsschuw; hij leeft zo anoniem mogelijk in El Paso, Texas. Zijn zeven romans moeten maar voor hem spreken, vindt hij. Er bestaan slechts

twee interviews met hem: een weergave van een telefonisch onderhoud met Der Spiegel en bij uitzondering - om van alle verzoeken af te zijn - een vraaggesprek in The New York Times. Veel voegt het niet toe. McCarthy wil vrijwel niets over zijn werk loslaten en snijdt liefst andere onderwerpen aan ('You know about Mojave rattlesnakes?'). Toch doet hij één belangwekkende uitspraak: 'There's no such thing as life without bloodshed. [...] I think the notion that the species can be improved in some way, that everyone could live in harmony, is a really dangerous idea. Those who are afflicted with this notion are the first ones to give up their souls, their freedom. Your desire that it be that way will enslave you and make your life vacuous.' Zijn romans illustreren deze overtuiging.

William Faulkner, nog steeds dé *Southern*-schrijver van deze eeuw, werkte in zijn Yoknapatawpha County-romans onvermoeibaar aan zijn 'own little postage stamp of native soil' rondom Oxford, Mississippi. Bij McCarthy heet die postzegel, met betrekking tot zijn eerste vier romans: Knoxville en het heuvel- en bergland van dezuidelijke staat Tennessee, 'the Appalachian South'. De overeenkomsten met Faulkner zijn legio: de vaak lyrische stijl, de obsessie met geweld, de nogal perverse seksualiteit, de complexe klasseverhoudingen in het Zuiden, het patriarchale gezin. Net als bij Faulkner is zijn proza regionalistisch, met gebruikmaking van realistische en modernistische verteltechnieken. Zijn eerste twee romans, *The Orchard Keeper* (1965) en *Outer Dark* (1968), moeten het wat mij betreft vooral van de sfeertekening en een aantal sterke scènes hebben. Zijn eigen stem komt beter tot uiting in het onheilspellende *Child of God* (*Kind van God*, 1973), over de blanke armoedzaaier Lester Ballard die buiten de rurale gemeenschap valt en wiens agressie en vervreemding leiden tot necrofilie en seriemoordenarij. *Suttree* (*Angel*, 1979) is zijn vierde en laatste Tennessee-roman, waaraan hij ruim twintig jaar gewerkt heeft en waarvoor James Joyces *Ulysses* als voorbeeld diende. Dit semi-autobiografische verhaal over de zelfdestructieve, vrijwillige outcast Cornelius Suttree speelt in de urbane omgeving van Knoxville.

Meridiaan van bloed betekent een verheugend keerpunt in zijn oeuvre. De plaats van handeling verschuift naar de Zuidwestelijke grens tussen de Verenigde Staten en Mexico. Sindsdien schrijft hij, zoals Robert L. Jarret het in zijn analytische monografie *Cormac McCarthy* (1997) noemt: *revisionary westerns*. In deze postmoderne vorm van de historische avonturenroman wordt het traditionele western-genre van binnenuit danig ondermijnd; door elementen uit de western te gebruiken en te parodiëren attaqueert McCarthy de aan dit genre verbonden historische mythe. Juist de locatie, het zuidwestelijke *Tex-Mex* landschap aan weerskanten van de grens, is daarbij van belang.

McCarthy's laatste roman draagt de veelbetekenende titel *The Crossing* (*De kruising*, 1994). Het is het tweede deel van zijn *Border Trilogy*, waarvan het eerste deel *All the Pretty Horses* (*Al de mooie paarden*, 1992) hem zijn doorbraak bij een groot publiek bezorgde. Het slotdeel, Cities *of the Plain*, zal naar verluidt dit jaar uitkomen. Een jolige parafrase van de inhoud van de twee reeds verschenen delen zou kunnen luiden: 'Jonge jongens in Mexico en hoe het verschrikkelijk mis ging.' Immers, zowel John Grady Cole uit *All the Pretty Horses* als de broertjes Parham in *The Crossing* zijn hedendaagse versies van de cowboyheld. Uit nostalgie naar het romantische verleden toen er nog een *frontier* bestond, het land nog niet verstedelijkt en modern en het leven authentiek was, trekken ze zuidwaarts het gewelddadige

buurland Mexico in. Daar worden de idealistische helden, de belichamingen van de Laatste Cowboy, met de neus op de harde realiteit gedrukt: moord, doodslag, aristocratische privileges, machtsmisbruik, onrecht, onbetrouwbare donkerogige schonen en andere ellende. In deze als populaire westerns vermomde, grimmige *coming-of-age*-romans houdt de kennismaking met het Westen als slotsom van de queeste vaak juist existentiële verwarring en verlies aan authenticiteit in. De wereld trekt zich niets aan van helden en van menselijke ethiek; met goede mensen loopt het niet automatisch goed af.

In McCarthy's optiek woedt het conflict het hevigst in een grenszone, waar verschillende culturen naar hegemonie streven. Een gebied als het zuidwestelijk landschap, de beschavingsgrens tussen Amerika en Mexico als laatste *frontier*, biedt de juiste setting om een cultureel conflict uit te laten komen. Dat blijkt

vaak al op het niveau van de taal. In de laatste drie romans neemt McCarthy regelmatig onvertaald Spaans op, wat de Amerikanen in het verhaal niet zelden voor communicatieproblemen stelt.

Voor de bende morbide scalpjagers in *Meridiaan van bloed* is die grensstreek, in de marge van de samenleving, natuurlijk de meest geschikte omgeving om hun wetteloze praktijken uit te oefenen. In de negentiende-eeuwse periode waarin het boek speelt, strijden Mexicanen, Angelsaksen en indianen in die uithoek om de macht - met chaos als resultaat. Glanton, de baas van die pluriforme troep indianenslachters, heeft een exclusief contract met de Mexicaanse gouverneur: honderd dollar per Apache-scalp, duizend voor die van het opperhoofd. In de praktijk leidt dit ertoe dat vreedzame indianen afgemaakt worden. Zelfs Mexicanen moeten eraan geloven; zoveel verschil zie je niet aan zo'n scalp en het levert klinkende munt op.

De anonieme protagonist (‘de jongen’) van *Meridiaan van bloed* sluit zich bij Glantons bende aan. Hij loopt in het begin van de roman weg van huis in Tennessee en via omzwervingen door Texas, Mexico en Californië belandthij uiteindelijk in de nawinter van 1878 op een immens knekelveld waar de beenderen van de uitgeroeide bizons geruimd worden - met het Wilde Westen is het dan gedaan. Maar in zijn jeugd maakt hij genoeg hiervan mee voor een heel mensenleven. De roman volgt grotendeels het wat doelloze zwerven van de groep, van massaslachting naar vechtpartij.

Wat daarbij opvalt is de nogal eens laconieke toon waarmee over geweld, dood en leven gerept wordt.

> Ze waren alle drie goedgeluimd, fris gewassen en geschoren, in schone hemden gestoken. Elk van hen uit op een nacht van dronkenschap, misschien van liefde. Hoeveel jonge mannen zijn er na zulke nachten en zulke voornemens niet koud en dood thuisgebracht? [...] Hoe loopt zoiets af. In chaos, scheldwoorden en bloed. Ze dronken door en de wind woei door de straten en de sterren die hoog aan de hemel hadden gestraald stonden nu laag in het westen en deze jonge mannen kregen onmin met anderen en er vielen woorden die onherroepelijk waren en toen de dag aanbrak knielden de jongen en de korporaal tweede klas bij de jongen uit Missouri die Earl geheten had en ze zeiden zijn naam, maar hij antwoordde niet. Hij lag op zijn zij in het stof van de binnenplaats. De mannen waren weg, de hoeren waren weg. Een oude man veegde de vloer in de cantina aan. De jongen lag in een plas bloed, zijn schedel was ingeslagen, ze wisten niet door wie.

De natuur is bij McCarthy bepaald niet zo poëtisch als de Hollywood-westerns willen doen geloven. ‘Vóór hem daalt de avondzon over een eindeloze vlakte. De nacht valt hier als een donderslag en een koude wind laat het onkruid knarsen.’ Meestal is het visionaire landschap vijandig aan de mens en het bloedige, westelijke avondrood fungeert dan ook als een apocalyptisch ondergangsbeeld voor wat de groep scalperende moordenaars uiteindelijk wacht en voor wat ze tot die tijd aanrichten.

Zonder McCarthy's meest duivelse en ondoorgrondelijke personage ‘rechter’ Holden, de tegenstrever van de zwijgzame ‘jongen’ en in vele disciplines wetenschappelijk onderlegd of anderszins getalenteerd, zou *Meridiaan van bloed* mij minder geboeid hebben. Natuurlijk is het dominante geweld enigszins te verklaren

uit de vervreemding die McCarthy's personages aankleeft, maar de reusachtige, geheel haarloze, ijzersterke en verbaal begaafde rechter beschikt over een legitimerende metafysica van het geweld. Intellectueel bestiert deze bovennatuurlijk aandoende, transgressieve verschijning Glantons bende. Navrant is dat in zijn spoor voortdurend kinderen vermoord of verdwenen blijken te zijn. In zijn denkbeelden blijkt hij een proto-Nietzscheaan, een Verlichtingsfilosoof en Darwiniaan. Onduidelijk is waarom hij ‘rechter’ genoemd wordt; als de jongen daarnaar vraagt, krijgt hij geen respons. Een antwoord zou kunnen zijn dat rechter Holdens overtuiging dat oorlogsvoering het hoogste ambacht is omdat het de autonomie van de menselijke wil toont, hem naar eigen inzicht als enige het recht geeft vrijelijk over leven en dood te beschikken. ‘De oorlogis god.’ De mens moet zijn eigen autoriteit worden, eerst door beteugeling van de natuur en van andere mensen door kennis, later door geweld. ‘De moraal is een uitvinding van de

mens om de sterken het recht van de sterkste te ontnemen.’

Deze visie van de rechter is slechts één van de vele, onderling tegenstrijdige opvattingen in *Meridiaan van bloed* en het zou dan ook onterecht zijn om de stem van de auteur juist op deze, meer twintigste-eeuwse ideologie terug te voeren omdat de rechter als enige overleeft: ‘Hij danst in licht en in schaduw en hij is populair, hij slaapt nooit, de rechter. Hij danst, hij danst. Hij zegt dat hij nooit zal sterven.’

Het is zoals - ongetwijfeld met McCarthy's instemming -in *The Crossing* gezegd wordt: ‘All is telling. Do not doubt it.’

Literatuur:

Cormac McCarthy, *Meridiaan van bloed of het avondrood in het Westen*, vertaald door Ko Kooman, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1998.

Jeroen Vullings (1962) is literair criticus van Vrij Nederland en coördinator van de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam (SLAA).

Onno Kosters
Edward Dorn, Westerndichter

Edward Dorn (Villa Grove, Illinois 1929) studeerde aan de experimentele universiteit Black Mountain College, waar de dichter Charles Olson van 1951 tot 1956 rector was. Olson, auteur van de *Maximus Poems* (waar hij tot zijn dood in 1970 aan werkte) en het invloedrijke poëticale essay ‘Projective Verse’, werd de grondlegger van de Black Mountain stroming. Naast Olson zelf zijn Gary Snyder en Robert Creeley er de belang rijkste literaire vertegenwoordigers van geworden. Andere aan het College verbonden kunstenaars waren de componist John Cage, de schilder Josef Albers, danser/choreograaf Merce Cunningham en Buckminster Fuller, een niet onomstreden filosoof en essayist. In ‘Projective Verse’ (1950) ontvouwt Olson de richting waarin de nieuwe poëzie zou moeten gaan: in plaats van te vertrouwen op de versvormen en tradities uit het (recente) verleden moet de dichter zich in de vrije natuur bevinden en openstaan voor de invloeden daaruit. Zo kan worden gekomen tot uiterst associatieve, geïmproviseerde teksten, tot wat Olson noemt ‘Field Composition’, waarin vorm en inhoud onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Ten slotte moet de natuurlijke ademhaling het ritme van de gedichten bepalen.

Edward Dorn mag dan worden geassocieerd met de Black Mountain stroming, maar alleen, volgens eigen zeggen, omdat hij aan het College heeft gestudeerd. Die houding is kenmerkend; Dorns stem laat een sterk onaf hankelijk geluid horen en zijn poëzie is inderdaad niet gemakkelijk in een hokje te plaatsen. Wel is een regelmatig terugkerend thema het Amerikaanse meer of minder Wilde Westen (zie alleen al titels als *Gunslinger, Way West, Hands Up!, High West Rendezvous*), waaronder een scala aan motieven, beelden en ideeën valt. De cowboy of vaquero, de prairie, de indiaan, de *frontier*, huifkarren, revolverhelden, ze worden in Dorns oeuvre opgevoerd als helden uit een ver verleden, die in de moderne Amerikaanse psyche nog immer een rol spelen. Nergens is er overigens sprake van onversneden nostalgie naar de goede oude Wild West tijd; zo er al iets van een daadwerkelijk verlangen naar het verleden uit spreekt, is het naar de relatieve onschuld van de Apaches of naar de tijd dat het landschap, de natuur nog ‘onschuldig’ was, onaangetast door de hand van de blanke veroveraar. Ondanks de serieuze thematiek blijft de toon van Dorns poëzie meestal licht en ironisch. Dorns belangrijkste werk is waarschijnlijk de cyclus *Gunslinger*, geschreven en in delen gepubliceerd tussen 1968 en 1972. (Het hier vertaalde fragment is af komstig uit *Slinger*, een selectie uit *Gunslinger*). Het een komisch Western epos waarin de onversaagde eponymische hoofdpersoon allerlei (arche)types ontmoet, aan de hand waarvan het moderne Amerika wordt blootgelegd.

Dorns thematiek, de vrije versvorm alsmede zijn typografische experimenten en de wijze waarop enkele van zijn bundels zijn geïllustreerd zorgen ervoor dat zijn werk een sterk avantgardistische indruk maakt. Naast het fragment uit *Slinger* is de keuze van de vertalingen gevallen op een aantal vroege korte gedichten en op de openingsgedichten uit *Recollections of Gran Apacheria*. Het fragment uit *Slinger* is hier en daar aangevuld met vertalingen van varianten die ik in latere (deel)publicaties van het werk tegenkwam: Dorns werk is nooit af, altijd onderweg, een bewegende *frontier*, op weg naar het Westen.

Vaquero

De cowboy verschijnt
in een steenrode maan. De kap
van zijn lange kop blauw als rook, de holster
van zijn heupen
ook.

In de roestbruine nacht
staat roerloos de kwetsbare cowboy.
Zijn vlakke handen gekruist.
Zijn polsen wit, gedreven.

Tegen de donkere avond een huis
met een blauwe schoorsteenkap,
Yi Yi, de cowboy zijn ogen
blauw als rook. De kap van de hemel
ook.

Tijd voor vuur

De nobele cowboy met het kogelronde hoofd bedacht zich
en mocht me niet, het magere prachtige meisje sloeg haar benen
over en van elkaar, stond op van de tafel waar we zaten te praten en
kwam toen weer terug, onzeker, zou ze me zien, de cowboy protesteerde
heftig toen ik te voet de drie mijl aflegde van waar ik me bevond tot
waar hij zich bevond, het meisje van gisterennacht staarde slechts,
alsof ze zwerfvuil doorzag, staarde, in een oude verte die voor geen
mens goed is.

Het was 3 dagen voor middernacht.

De man leek alleen te zitten met zijn rug tegen de
muur, handen onder tafel, alles voor zich houdend, maar alleen
voor mij, mijn hart alleen smeekte, mijn mond en mijn oren
zeiden niets, niets dat hij hoorde, maar mijn adamsappel bewoog
stilzwijgend alsof ik las, terwijl het meisje zo mager
als een schaduw, opstapte en terugkeerde, kwam en bleef, en naar de

Ik in mijn hart staarde, alsof we samen per schip waren vertrokken,
verzekerd van een terugkeer aan een kust waar de mist alles
buitensloot en de laatste glimlach was mijn teken te verdwijnen aan
een andere kant van de prairie, de saloon waar de nobele cowboy
stoffig en vooral arrogant, zat te roken, alleen, alsof hij
buitensporig grote plekken in handen had en het hem om het even was.

Niet zozeer radeloos bleef ik vertrekken, voorlopig
gedwarsboomd, je kent dat wel, als je in de
supermarkt het juiste merk bonen niet kunt vinden.

Uit: *Hands Up!* (1964)

Een vergeefs bezoek

Ik hield zijn paard bij de teugels
en hij liep de vlakte in
om te pissen. *Jazeker*, constateerde hij   zei hij
toen hij terugkwam, dat scheelt.   da's beter.
Hoe lang, vroeg hij
ben je al in deze streek.

Jaren zei ik. Jaren.   Vier jaar zei ik. Vier jaar
Dan weet jij waar we iets kouds kunnen   ongetwijfeld
drinken voor de zon ondergaat en dan is
een bed mijn wens
als je er een weet
ik wil niet meer verder
ik wil de discussie
met de mannen niet afmaken,
mijn merrie schuimbekt, afgepeigerd,
haar hoeven uitgedroogd
Kijk ze zitten onder de kalk
van de uitgestrekte ruimte
tussen hier en toen.
Als gezegd, we zijn zonder te slapen
uit Nuevo Laredo gekomen.

En waarom heb je nou *zo'n* paard   een *merrie*
Revolverheld? vroeg ik. Geen beweging
antwoordde hij
de zon staat opzettelijk
stil aan de kim van de sierra.

En waar naartoe nu vroeg ik.
Vijf dagen naar het noordoosten
afhankelijk uiteraard of je paard
van staal of van vlees is
ligt een stad genaamd Boston
en in die stad is een hotel
waarvan de eerste verdieping is verhuurd
aan een onpeilbare Texaan genaamd Hughes
Howard? vroeg ik
Dezelfde.
En wat bedoel je met onpeilbaar,
oh Revolverheld?
Ik bedoel dat Hij   hij
sinds 1833 niet meer is gezien.   1832

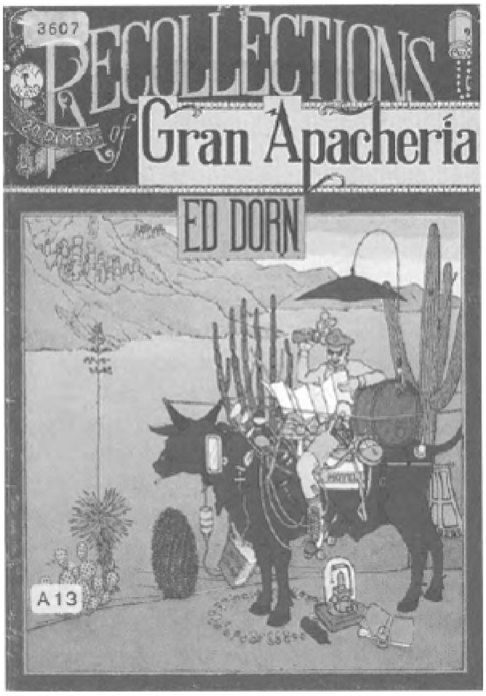
Maar als je hem hebt gevonden mijn Revolverheld
wat zul je dan doen, oh wat zul je dan doen?
Jij weet natuurlijk niet
dat de geesten der oude Texanen
bedreigd worden als geen
ander, mijn uitzonderlijke vriend.   jonge man

Je weet natuurlijk niet
van de lange prairienachten
waarin ze hun genetische duels
regelen en het met mannen
van andere staten uitvechten -

daar dus bevindt zich een langhoorn stier half
goddelijk half gek,
die wacht op mijn rapport
daar achter de zon die je bijna verstoorde,
zonet.
Laten we wat gaan drinken.

Uit: *Slinger* (1975), varianten
Hier, hou mijn merrie vast
dan bezoek ik nog eenmaal de cactus
en dan gaan we wat drinken.

uit *High West Rendezvous* (1996)
en *Postmodern American Poetry* (1994)



Het is wijs te bedenken
dat de Apaches grootmoedig waren
niet zozeer in zichzelf
als in hun Ideeën

De eerste wet van de vlakte
waar elk levend wezen
zich aan houdt
luidt Volharding & Onthouding

De kinderen van beide seksen
waren volkomen vrij
En werden nooit bestraft
Ze waren met de vlakte verbonden
En ze waren onzichtbaar
in de bergen

Ze behoren tot vele stammen
Hun namen zijn gewoonlijk afgeleid
van de natuurlijke vormen in de gebieden
Nooit van dieren

Uit: *Recollections of Gran Apacheria* (1974)

Karrenwielen

De handen aan een singel,
de handen aan een teugel,
veeleisend want ze telden hun dure
geld er voor neer
als de eerste zwartjoekel
    in de omtrek te wezen
waar duistere cowboys
in namaak-ranches wonen.

Stel een van hen ziet
zijn paard zowat elke dag
zo,
maar een andere wenst het wijde westen
zo, bevolking buiten-
gesloten, monsterlijke bevolking.

Toch beweegt het zich nog uitgeput
voort over het ‘kostbare ongerepte
land’, door wilskracht gedreven,
plastic bootjes eraan vast.

Onno Kosters is werkzaam als vakreferent Engelse taal- en letterkunde aan de Universiteitsbibliotheek Leiden. Hij publiceerde eerder in BZZLLETIN over Samuel Beckett en James Joyce. In Raster, De Revisor en De Gids verschenen zijn vertalingen van Wallace Stevens, Simon Armitage en Weldon Kees.
In 1997 verscheen Rondom P78: Literaire avantgarde, 1966-1996, *de catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in de Universiteitsbibliotheek*

van Leiden uit 1997 werd onder meer aandacht besteed aan de Black Mountain dichters, de Beat Generation, de New York School en de L=A=N=G=U=A=G=E stroming.

Joris van Groningen
Vier vuisten in de ban van de western
De Wild Westavonturen van Brakman en Ferron

Als geen ander genre lijkt de western zich te lenen voor parodie en pastiche. Laatst was op de televisie een commercial te zien voor een spijkerbroek, het westernartikel bij uitstek. De western had in de reclame een ironische bewerking ondergaan. Het thema was geconcentreerd rond een klassiek gegeven. Afwisselend werden twee figuren in beeld gebracht die zich opmaakten voor een duel. Aan de ene kant een jonge, knappe sheriff. Te zien is hoe hij, met welgevallen gadegeslagen door een beeldschone vrouw, de spijkerbroek van het merk in kwestie aantrekt. Uiteraard spant de broek zich volmaakt om zijn heupen. Aan de andere kant een ranzige, zweterige *outlaw* die de dag begint met een vrouw uit te schelden en in zijn neus te peuteren. Ook hij draagt een spijkerbroek, maar die hangt slonzig om zijn kont. Wanneer hij de trap afloopt, pakt hij een meisje haar lollie af, spuugt eens flink en schopt naar een hondje dat zich jankend uit de voeten maakt. Buiten op straat staat de sympatieke sheriff al te wachten, klaar om het recht te doen zegevieren. Maar de *outlaw* schiet hem zonder veel omhaal overhoop. Verwacht niet te veel van deze broek, maar hij zit wel lekker - zo ongeveer zal de boodschap hebben geluid. Duidelijk zal zijn dat met de traditionele afloop waarbij goed het wint van kwaad, een loopje wordt genomen.

Pastiches als deze zijn alleen denkbaar dankzij de algemene bekendheid van het publiek met de conventies van het genre. In feite vormt het bestaan van parodie en pastiche de lakmoesproef voor de veronderstelling dat genres een aantal vaste elementen bevatten en volgens een bepaald stramien zijn opgebouwd. Pastiches en parodieën, zeker als ze voor een breed publiek zijn bestemd, wijzen erop dat conventies tot clichés zijn versleten. Voor de western gaat dat zeker op - ook de verwerking van genrekenmerken in de literatuur illustreren dat de verhalen over het Wilde Westen in onze cultuur zijn verankerd.

Met de komst van het postmodernisme in de jaren zestig, als een reactie op de massacultuur, leggen schrijvers een grote belangstelling aan de dag voor zogenaamde triviale genres, zoals de detective en de western. Beide genres schuiven op naar het centrum van de literaire aandacht. Niet dat daarmee de pulpvorm verdwijnt, integendeel, maar daarnaast verschijnen ook pastiches en parodieën op het genre. In de postmoderne variant van de western ondergaan de geijkte kenmerken van het genre ingrijpende wijzigingen, al blijven ze steeds punten van referentie. Je zou kunnen zeggen dat het genre zelf tot onderwerp van de literaire verbeelding wordt verheven.

Hopalong cassidy

In de postmoderne western staat het doorbreken van de illusie dat de beschreven gebeurtenissen zich ook daadwerkelijk afspelen voorop. Benadrukt wordt juist dat de verhaalwereld onecht is. Deze opzet heeft te maken met het postmoderne onderzoek naar de manier waarop de werkelijkheid en het denken daarover wordt geconstitueerd, hetgeen vooral een kwestie van vooronderstellingen is - en uiteindelijk van de taal.

Dat dan vooral de detective en de western tot onderwerp van dergelijk onderzoek worden genomen, zou zijn gelegen in het idee dat deze genres door hun sterke generieke bepaaldheid maatschappelijke normen en waarden bevestigen en overdragen. Met het ondermijnen van de werkelijkheidsillusie zou een meer of minder verhuld ideologisch commentaar worden gegeven. Wat de western betreft zou deze kritiek vooral zijn gericht op de simplistische tegenstelling tussen goed en kwaad en de manier waarop dat door de personages wordt verbeeld: karakteristiek is het einde waarbij de revolverheid de orde herstelt die door *outlaws*, moordenaars en veedieven wordt bedreigd. In samenhang daarmee wordt tevens com-

mentaar geleverd op de Amerikaanse vrijheidsidealen die door de cowboy wordt belichaamd.

Hoe nauw die idealen met het Wilde Westen zijn verbonden, beschrijft Robert M. Pirsig in zijn tweede roman *Lila* (1991). Pirsigs *Onderzoek naar zeden*, zoals de ondertitel van het boek luidt, bestaat deels uit antropologische overwegingen van diens alter ego Phaedrus. Volgens Pirsig zijn veel huidige Amerikaanse normen en waarden van indiaanse herkomst. Blanke avonturiers, trappers en cowboys dus, hebben een belangrijke rol gespeeld bij de overdracht van de indiaanse cultuur. Pirsig trekt een vergelijking tussen enerzijds de beschrijving van de psychologische kenmerken en het sociale gedrag van Cheyenne-indianen en anderzijds de manier waarop de acteur William S. Boyd in tientallen westerns de rol van Hopalong Cassidy heeft vertolkt. Nu gaat het Pirsig er niet om te laten zien in hoeverre die films met de realiteit overeenstemmen, van meer belang acht hij dat miljoenen Amerikanen deze westerns in de jaren dertig, op het dieptepunt van de crisis dus, hebben bekeken en daarin kennelijk de bevestiging zagen van de waarden waarin ze geloofden. Interessant is ook de volgende observatie:

> Europeanen vinden blanke Amerikanen vaak te direct en openhartig, en ze vinden dat ze slechte manieren hebben en onbeschoft zijn in hun optreden, maar Indianen zijn dat nog veel meer. Tijdens de Tweede Wereldoorlog viel de Europeanen op dat Amerikaanse soldaten te veel dronken en dat ze een hoop last bezorgden als ze dronken waren. De vergelijking met Indianen is overduidelijk. Aan de andere kant schatten de Europese militaire bevelhebbers de betrouwbaarheid van de Amerikaanse soldaten die onder vuur werden genomen hoog in, en ook dat is een indiaans kenmerk.

Pirsig haalt meer voorbeelden aan van indiaanse gedragingen die in de Amerikaanse cultuur zijn opgenomen en ook in de western voorkomen. Zo noemt hij de ‘borende blik’ die in films veelvuldig te zien is ‘zuiver indiaans’, al was die starende manier van kijken oorspronkelijk niet uitsluitend dreigend bedoeld. Juist deze blik, bij voorkeur opgeslagen van onder een beschaduwende hoedenrand, groeide in de spaghettiwestern uit tot een gebeurtenis van welhaast epische proporties.

Webley

Intussen is de western niet louter meer een Amerikaanse aangelegenheid te noemen. Het genre maakt deel uit van een internationale cultuur. Vreemd is het dan ook niet dat ook in de Nederlandse literatuur de western zijn sporen heeft nagelaten: per slot van rekening was Karl May een Duitser. Een mooi voorbeeld van een Nederlandse western is *Ansichten uit Amerika* (1981), een roman van Willem Brakman. Hoofdpersoon van het verhaal is Ben, een jongen wiens verlangen naar vrijheid wordt belichaamd door eenzame revolverhelden die over de prairie trekken van het ene gehucht naar het volgende. Zijn verbeelding slaat door de stoere verhalen over het Wilde Westen flink op hol, zoals blijkt uit het volgende fragment:

> Natuurlijk bracht hij ook goud mee, Amerika en dan geen goud!... Het ligt daar verdomme overal voor het oprapen, voor iemand met handen aan zijn lijf natuurlijk: in Dodge City, in Pecos, in Witchita. Hijzelf vond het in Alamo, een klein rustig stadje waar ze iedereen ophingen of doodschoten en dan stijf tegen de muur zetten.
> Doodstil was het toen geweest in de stad, iedereen was achter de buffels aan of voor de indianen uit, of zat in de kelder uit angst voor de ‘the bad boys’ [...].
> Plenty saloons... Hellbend Corner, Hangman's Fun, Tombstone Annie, Graveyard Creek, Bigman's Bank, De deur van de bank hing open, bekaf, in de gang stond de kluis. Hij had de kluis hardhandig geopend en keek in een gang waar een kluis stond. Ruw brak hij die kluis open en keek in een gang... Zo kwam hij thuis, de zadeltassen vol staven, poeder, nuggets. Asselien zat in de keuken te janken; geen eten, geen kleren, overal schuld. Goud!

Hoezeer zijn verbeelding de werkelijkheid doordringt, blijkt uit de laatste zin, want Asselien is zijn

zuster met wie hij na de dood van hun vader het familiecafé draaiende probeert te houden. Het zogenaamde goud maakt Ben populair bij de gasten die hij laat informeren of hij ook heeft gedood. En daarop doet Ben zijn relaas als door de wol geverfde revolverheld. Zoals de makers van de commercial de televisiekijker op het verkeerde been zetten, plaatst Brakman aan het eind van zijn roman de lezer voor een onverwachte ontknoping.

Aan het begin van het verhaal werkt Ben enige tijd in een wapenhandel. Hij wordt echter ontslagen op verdenking een revolver te hebben ontvreemd. Verderop komt deze Webley weer ter sprake in een gefantaseerde scène waarin hij de stamgasten van het café dit wapen aanprijst als het meest geschikte. Halverwege het boek wordt vermeld dat hij de revolver in de kelder verborgen houdt. Misschien heeft hij inderdaad de diefstal gepleegd, maar het kan ook een wensdroom zijn van een jongen voorwie alleen een speelgoedpistool is weggelegd. Twijfels hierover vormen de voorbereiding van de plot waarin het wapen weer tevoorschijn komt als Ben besluit om Lam, op wie hij jaloers is omdat hij met Asselien omgaat, uit de weg te ruimen:

> Voor de deur zocht hij even met schuifelende voeten naar dejuiste stand, zijn hand tastte wat afwezig naar de holster alsof hij zich nog eens diep alle handelingen inprentte. Daarna drukte hij op de bel en wachtte.

De aanslag op Lam die dan volgt, lijkt serieus genoeg. Ben laat zijn slachtoffer eerst wat kronkelen op de vloer, om genade smeken en om hulp schreeuwen. Vervolgens geeft Brakman de apotheose:

> 'Nou is het wel genoeg,' zei Ben en hij schoot, dat wil zeggen hij dook in elkaar en riep zo hard hij kon: 'Pauw! pauw!'

Door de imitatiegeluiden wekt Brakman opeens de suggestie dat het om een kinderspel gaat, maar helemaal zeker is dat niet, want Ben wordt na de aanslag afgevoerd naar het politiebureau. Weliswaar blijkt het wapen inderdaad een speelgoedpistool te zijn, niettemin is Lam lelijk gewond aan zijn oog met het pijltje dat ermee kan worden afgevuurd.

Met de verwijzingen naar de western karakteriseert Brakman niet alleen zijn held als een figuur die volledig in zijn jongensdromen opgaat, maar verschaft hij zich ook de plot voor zijn verhaal. Uit Bens fantasieën over het Wilde Westen blijkt hoezeer fictie en werkelijkheid in elkaar overlopen. Hij laat zich door zijn dromen meeslepen, maar zijn stoere verhalen over vrijheid en afhankelijkheid zijn sterk aan de regels van het genre gebonden. Aansluitend op Bens jongensdromen laat Brakman zich in cursief gedrukte terzijdes uit over het vertellen en schrijven. Voor zowel verteller als schrijver zijn noten ingeruimd waarin ze het verhaal van commentaar voorzien en hun rollen toelichten. Deze fragmenten benadrukken eens te meer de gekunstelde constructie van de verhaalwereld. Door verteller en schrijver een rol te geven in het verhaal, illustreert Brakman de fictionaliteit van beide verhalende instanties. Ze zijn louter opgetrokken uit taal. Aldus ondermijnt Brakman ook de illusie dat de gebeurtenissen in het verhaal betrekking hebben op de realiteit. Zoals de titel van het boek al aangeeft, gaat het om fragmentarische, verknipte voorstellingen - beelden die de werkelijkheid bovendien vertekend weergeven.

At least a billion

Een ander voorbeeld van een Nederlandse roman waarin de western wordt gebruikt om een schijnwereld op te roepen, is Louis Ferrons *De ballade van de beul* (1980). Ferron voert in het boek een held op, Howard Hauser geheten, die acteur is in een western. Hauser is een middelmatige acteur die in talloze films naast de grote sterren bijrollen heeft vervuld. Nu krijgt hij voor het eerst een hoofdrol toebedeeld in een western van regisseur David MacCormack. In diens film wordt het genre aangegrepen om een commentaar te leveren op de Amerikaanse samenleving van de jaren zestig, de periode waarin het verhaal parallel aan de film zich afspeelt. De titel van de film luidt, net als de roman, *De ballade van de beul*. Hauser speelt in de film een bekrompen, uiterst rechtse en immorele figuur. Aan het begin is hij eigenaar van een kleding-

zaak, maar hij geeft zijn handel op om beul te worden. Als *matchless hangman* trekt hij vervolgens rond van gehucht naar gehucht om daar, met steeds meer verve de doodstraf te voltrekken aan moordenaars, veedieven en verkrachters. Hij weet in zijn executies een graad van perfectie te leggen waardoor niet langer sprake is van de voltrekking van een gerechtelijk vonnis, maar van een religieuze handeling. De misdadigers vervullen daarbij slechts de rol van ‘offerschaal of kandelaber’. Verbeeldt Hauser als beul het recht, hij blijktzelf een verkrachter te zijn. Als zodanigvormt de film een kritiek op de hypocrisie of pervertering van de Amerikaanse rechtspraak.

Verderop in het verhaal blijkt eens te meer dat de vonnissen van Hauser vooral een rituele betekenis hebben. Na verloop van tijd maken zijn executies deel uit van een Wild West-show, vergelijkbaar met de voorstellingen waarmee Buffalo Bill eind vorige eeuw furore maakte. Hauser treedt op in *The Carradyne's Greatest Wild West & Hanging Show on Earth*. Zijn executies daarin vormen het besluit van een verhaal dat op hemzelf van toepassing is: *Het gruwelijke misdrijf begaan aan een jonge maagd en de daarop volgende rechtszitting en uitvoering van het vonnis door de matchless hangman*. Deze rondtrekkende voorstelling toont het westernverhaal als een *mise en abîme*; ook binnen de context van de film is het optreden van Hauser nadrukkelijk een rol. De executies zijn onderdeel van een raamvertelling die deel uitmaakt van het verhaal dat eveneens fictief is.

Dat de western niet meer is dan een bordkartonnen decor komt ook naar voren in diverse andere scènes van het boek, zoals in een fragment dat beschrijft hoe Hauser een stadje nadert alwaar hij een veedief moet ophangen. Even buiten het dorp komt hij drie cowboys tegen die hij blijkt te kennen. Maar deze figuren moeten niets van hem hebben. Het ziet er op een gegeven moment zelfs dreigend voor Hauser uit. In een poging de situatie te redden, geeft hij het gesprek een wending:

> ‘Verrek,’ zei Hauser, ‘jij bent toch niet Frank... kom hoe heet je ook weer... Di Santoto?’
> Frank knikte aarzelend en Amos en John namen Hauser argwanend op.
> Hauser stak zijn hand uit. ‘Hoe maak je het Frank?’
> Frank die de norse gezichten van zijn collega's zag, reageerde niet.
> ‘We hebben nog samen gespeeld in *Three for Tawara*, jij was datrecruutje.
> En jij,’ ging Hauser opgetogen verder en zich tot Fitzwilliams wendend, ‘jij moet John Fitzwilliams zijn. *At least a billion*, weet je nog, onder March, P.W.’
> ‘Hoe zei je dat je heette, vreemdeling?’ vroeg de majoor onbewogen.

Dat Hauser hier uit zijn rol valt, komt voort uit nervositeit. Hij tracht hen -die onderling nietvoor niets als collega's worden aangeduid - gunstig te stemmen. Tien jaar tevoren, ten tijde van McCarthy, blijkt Hauser verschillende collega's te hebben aangebracht bij de HUAC, het comité dat onderzoek verrichtte naar zogeheten on-Amerikaanse activiteiten in de filmwereld. Passages als in het bovenstaande citaat benadrukken het fictionele karakter van de beschreven gebeurtenissen. De lezer wordt de illusie ontnomen dat hetgeen zich afspeelt ook werkelijk plaatsvindt. Hij of zij kan op basis van de aangereikte gegevens geen hiërarchie aanbrengen in de verschillende verhaalniveaus. De western en hetverhaal daaromheen zijn van dezelfde orde. Deze gevolgtrekking wordt in de hand gewerkt doordat Hauser als verhaalfiguur

opmerkelijke overeenkomsten vertoont met het personage dat hij in de film uitbeeldt. In het dagelijks leven is hij dezelfde bekrompen figuur die verslaafd is aan drank, worstelt met een identiteitscrisis en seks heeft met minderjarige meisjes.

Aansluitend worden de gebeurtenissen uit de film binnen de context van het contemporaine Amerika geplaatst, dat wil zeggen: het Amerika van de jaren zestig. Verteld wordt hoe Hauser verzeild raakt in het eigenlijk door hem verafschuwde milieu van progressieve studenten, politieke activisten en onaangepaste jongeren: de protestgeneratie. Hauser komt met hen in aanraking wanneer hij staat te dromen voor de villa die ooit eigendom was van Rudolf Valentino, een van zijn grote helden en de belichaming van de Amerikaanse succesdroom. Een zieke zwerfhond met wie Hauser medelijden krijgt, leidt hem het huis binnen, dat inmiddels door hippies wordt bewoond. Hij be-

landt midden in een feest dat verder niet wordt beschreven, maar waar het nogal ruig moet zijn toegegaan, want op zijn binnenkomst volgt de passage van zijn ontwaken de volgende ochtend. Hauser bevindt zich dan in gezelschap van Oona, een minderjarig meisje dat aan heroïne is verslaafd. Later komt Hauser haar opnieuw tegen. Vanuit een café waar hij zijn toevlucht heeft gezocht, ziet hij haar lopen in een demonstratie tegen Vietnam, een protestmars waar hij bij betrokken raakt om haar te kunnen redden uit handen van de oproerpolitie. Waarom hij zich met een randfiguur als Oona inlaat, kan behalve uit zijn voorkeur voor jonge meisjes worden verklaard door zijn fascinatie voor de Amerikaanse droom die in Vietnam aan zijn einde is gekomen, zoals iemand hem op zeker moment voorhoudt:

> ‘Want die idealen waar jij het over hebt, Hauser, dat zijn de idealen van jouw westerns, waarin goed goed is omdat er “made in USA” op staat. Een wereldbeeld zo plat als het doek waarop het geprojecteerd wordt, mijn beste. En wij zijn ooit zo stom geweest om dat met de werkelijkheid te verwarren.’ [...].
> ‘Wenselijk voor ons, maar ook wenselijk voor die snuiters in de bamboebossen? Wenselijk voor de heren in Washington, voor mij en al die andere lummels die zich de film als werkelijkheid hebben laten aanpraten?’

Een schootsveld van genade

Uit de afwisseling van verschillende verhaalniveaus, het verspringen van de westernfragmenten naar het verhaal over het maken van de film en Hausers op drift geraakte leven, kan worden afgeleid dat de roman zichzelf aan de orde stelt als het product van genreconventies. Ferron doorbreekt nadrukkelijk de illusie dat de tekst de werkelijkheid voorstelt. Zoals het citaat aan het eind van de vorige paragraaf laat zien, behoren film en werkelijkheid binnen het boek tot dezelfde categorie. Ze zijn beide van een fictieve orde. Ferron benadrukt het fictionele karakter ook door het inlassen van opmerkingen en langere beschouwende passages over verschillende westernmotieven. Zo staat op zeker moment een verhandeling te lezen over de specifieke, dramatische functie van de weidse luchten in de western. Elders staat een stuk over de relatie tussen de western en de laat-romantische Europese muziek. Eveneens aansluitend op het filmthema is een uitgebreid terzijde opgenomen over de ontwikkeling van de grote productiemaatschappijen en de rol die het filmidool daarbij vervulde. Beschreven wordt hoe de film na de pionierstijd uitgroeide tot een commerciële industrie, een ontwikkeling die een spiegel lijkt te zijn van de manier waarop het Wilde Westen veranderde in een showbusiness.

Met zulke commentaren belicht Ferron het genre als een samenstel van conventies. Door ze deel uit te laten maken van een filmdecor worden de conventies zelf onderwerp van beschouwing. De roman belicht daarmee zijn eigen structuur en laat zich kennen als een wereld die louter uit taal is opgebouwd, een hermetisch van de werkelijkheid afgesloten constructie. Dat blijkt ook aan het slot. Net als Brakman in

Ansichten uit Amerika geeft ook Ferron de traditionele schietpartij een radicaal andere af loop dan mag worden verwacht. Aan het slot komt Hauser een oude vijand tegen, Butler geheten. Hauser hoort hem zijn pistool afvuren, maar de kogel verbrijzelt alleen een fles. Een tweede en dan raak schot blijft echter uit. Dat is niet volgens de regels van het slot, oordeelt Hauser die vanuit zijn ervaring natuurlijk rekent op een traditionele *shoot-out*. Hij smeekt Butler hem te verlossen van de ondraaglijke spanning die is ontstaan nu het klassieke einde achterwege blijft: ‘Ik bied je mijn rug, dat schootsveld van genade.’ Vervuld van ‘een panische vrees dat het verlossende schot nooit klinken zou’ blijft hij aan de bar staan. Daarmee eindigt *De ballade van de beul*, zonder duidelijke afwikkeling van de intrige -een film die zoals ook was aangekondigd nooit zou worden voltooid. Zowel Ferron als Brakman ironiseert de conventies die aan de western verbonden zijn. Keer op keer doorbreken zij de verwachtingen van de lezer die zijn dromen in kruitdampen ziet vervliegen.

Joris van Groningen (1962) publiceerde over werk van Jeroen Brouwers, Herman Brusselmans, Kees 't Hart, Gerrit Krol, Connie Palmen en Leon de Winter.

Ron Elshout
Tegenover het knallen van zóóveel schoten heeft ‘de Geest’ geen kans

Arendsoog, een geschiedenis

In the Dutch mountains

Cowboys waren we - maar aardige cowboys, al zeg ik 't zelf. De zon scheen en de grazige helling van de dijk veranderde in een prairie, de schaarse beplanting in bosschages waar het goed sluipen was, de trap halverwege in een woest stromende waterval en het monument voor Spiekman werd een gebergte dat zijn schaduwen donker over de struiken wierp en waar het vooral tijdens schemering ‘niet pluis’ was.

Gewapend waren we. Als je jarig was vroeg je een cowboyhoed, een pistool en een holster aan een riem. Als je geluk had, kreeg je een zware colt in een leren holster, de lagere echelons moesten het met plastic doen. Ook de pistolen kenden een hiërarchie. Je had ze uit één stuk gegoten voor gewone klappertjes, een papieren rolletje dat aangenaam naar kruit stonk en een spetterend knalletje gaf, maar er waren er ook met een draaiend magazijn waar plastic ringetjes ingingen voorzien van huisjes gevuld met kruit en die gaven een echte Knal. Op de dijk woonde een jongen die had er twéé van: dúbbele, leren holsters aan een koppelriem én zijn ouders hadden televisie. Maar meestal was er geen geld voor klappertjes en riepen we: ‘Pal, pal, pal!’, een verbastering van ‘Pang, pang, pang!’ Soms, als een tegenstander niet helemaal op scherp stond en de juiste rolverdeling vergat, was er een toevoeging noodzakelijk: ‘Blijf liggen, gek, je bent dood, ik heb je zojuist geraakt.’ Sommigen, van wie een enkeling zelfs de ‘inslag’ van de kogel wist te acteren, legden zich toe op het zo spectaculair mogelijk neerstorten nadat ze ‘geraakt’ waren. Dit niet tot grote vreugde van de moeders,- de was ging nog grotendeels op de hand.

Cowboys waren we, urenlang, want als de doden geteld waren, stonden ze op, drukten de Stetsons dieper op hun hoofden, werden de rollen en taken opnieuw verdeeld en begonnen we van voren af aan tot we moesten eten. Daarna begon het gezeur om weer naar buiten te mogen, want zo'n prairie in de schemering had óók wel wat.

Cowboys waren we - maar welke? We mochten op woensdagmiddag wel eens (‘Schoenen uit en stil zitten!’) bij de dubbelbewapende jongen naar het kinderprogramma op de televisie kijken, maar daarvan herinner ik me geen westerns. Toen we later zelf een televisie hadden, keken we zwartwit naar *Rawhide* (met een jonge Clint Eastwood en ene Fleming die plotseling uit de serie verdwenen was, omdat hij met kanovaren verongelukt was), herinner ik me, en later naar *Bonanza* (met een zoon Hoss die zo onnavolgbaar ‘Poa’ kon zeggen als hij zijn vader bedoelde), maar dat moet van nog later tijd zijn, want daarvan herinner ik me zelfs beelden in kleur.

De rolmodellen moesten uit boeken komen, want ik speelde, als ik niet meer naar buiten mocht, met twee plastic poppetjes die Old Shatterhand en Winnetou heetten. De namen sprak ik uit zoals ik ze gelezen had: ‘Old Schatterhand’ en: ‘Winnetouw’. Ik weigerde mijn vader te geloven die de belachelijke suggestie deed dat je ‘Old Sjetterhend’ en ‘Winnetoe’ moest zeggen, totdat een bezoek aan een buurtbioscoopje,

waar met behulp van een wankel projectieapparaat schimmige vertoningen op de witte wand werden verzorgd van ‘de dikke en de dunne’, Tarzan (John Weismuller!) en westerns met veel lange achtervolgingen en onduidelijke schietpartijen, mij duidelijk maakte dat mijn vaders idee niet zo idioot was als het me voorkwam: dat was Amerikaans!

Het vreemde is dat ik me van de boeken van Karl May weinig herinner. Ik weet alleen nog dat de wetenschap dat hij een Duitser was een verpletterende indruk op me maakte: Hoe kon hij dan weten hoe cowboys en indianen in Amerika...?

J. Nowee

Dat probleem had ik in ieder geval niet met de schrijver van *Arendsoog*, de reeks die ik niet las, maar 'vrat', die was Amerikaans - dat wist je zo. Ten eerste bevestigde Arendsoog dat zelf: 'Hallo vrienden! In dit boek staat weer een groot avontuur van mijn trouwe kameraad Witte Veder en mij. J. Nowee, mijn grote vriend, schrijft al onze belevenissen op. Hij gaat met ons mee op jacht, op avontuur, op onze rennen door de prairies. Sluit ook jullie trouwe vriendschap met ons en lees de boeken die Nowee over ons schrijft. Arendsoog.'

Bovendien kon je het zo horen, je hoefde zijn naam alleen maar een beetje knauwerig uit te spreken: Nowee!

J. (Johannes) Nowee werd geboren op 17 juli 1901 te Arnhem alwaar hij de lagere school volgde. Na een studie aan de kweekschool in Maastricht werd hij onderwijzer, waarna hij hoofd van een lagere school in Den Haag werd. Blijkbaar had het hoofd ener lagere jongensschool voldoende tijd, want vanaf ongeveer 1927 publiceerde hij inmiddels onvindbare jongensboeken met titels als *Het complot, Opstand in Suavidado, Het geheimzinnige vliegtuig, Lotgevallen van een straatjongen* en één meisjesboek, *Blonde Marieke* (1931). Misschien zijn *De cowboy-detective* en De *sheriff van Peluda* voorlopers van *Arendsoog*.

Naast zijn baan als schoolhoofd en zijn schrijverschap verrichtte Nowee nog werkzaamheden als assistent van de St. Vincentiusbibliotheek en daar ontdekte hij dat er vraag was naar cowboyboeken, terwijl die voor de jeugd nauwelijks werden geschreven.

Een briefwisseling

De boeken van J. Nowee kenden een zekere populariteit waardoor een uitgever eraan dacht te kunnen verdienen, want begin maart 1934 ontving hij op de Vreelandschestraat 14 de beleefde groeten en de hoogachting van de Redactie Jeugdbibliotheek alsmede de mededeling dat 'het al weer een jaar geleden' was, dat hij een boek leverde voor de Jeugdbibliotheek en dat dus de veronderstelling niet gewaagd was, dat hij een nieuw onderhanden zou hebben. 'Het zal me genoegen doen, over eenigen tijd weer eens een manuscript van U te ontvangen.'

J. Nowee laat er geen gras over groeien en geeft per kerende post antwoord. In een op 4 maart gedateerde brief schrijft hij aan den Weled. heer H.B. v.d. Sande van uitgeverij Spaarnestad:

> In antwoord op Uw schrijven van 3 dezer kan ik U mededeelen, dat ik inderdaad met een nieuw werk bezig ben. Daar dit een nieuw genre is, (het draagt de titel van 'Arendsoog' en is bedoeld als tegenhanger van de Karl May-boeken) heeft het me dezen keer veel tijd gekost. Echter nader ik het einde: ik ben bezig met correctie en overtypen.
> Daar mij echter van andere zijden reeds dikwijls aanbiedingen zijn gedaan, o.a. tothet schrijven van een serie van dergelijke boeken, moet ik mij wat

> betreft de uitgever van ‘Arendsoog’ nog even beraden. Ik kan U evenwel nu reeds verzekeren, dat ik de ‘Spaarnestad’: nog niet heb uitgeschakeld.

Of, enzojain welke mate, J. Nowee nattigheid gevoeld heeft, is niet te achterhalen, maar de slag om de arm die hij zich hier permitteert, blijkt niet voor niets, want op 8 maart is de uitgever plotseling terughoudend:

> Met belangstelling nam ik kennis van uw mededeelingen omtrent een nieuw verhaal. Wanneer het geschreven werd voor de ons bekende serie-uitgave (die echter met het oog op het honorarium en den vorm van uitvoering voor U wel niet byzonder aantrekkelijk kan zijn) zou het om zijn neutraal karakter niet voor de Jeugdbibliotheek kunnen dienen. Is dat echter niet het geval dan wacht ik de inzending graag af.

De Weled. heer H.B. v.d. Sande heeft het boek nog niet gelezen, maar vermoedt, waarschijnlijk omdat het een ‘cowboyverhaal’ is, een ‘neutraal’ karakter. Hoogstwaarschijnlijk doelt hij hiermee op de verwachting dat het boek zijns inziens te kort zal schieten op godsdienstig dan wel opvoedkundig terrein en ook J. Nowee zelf moet wat dat betreft twijfels hebben gehad, want op 18 juli van hetzelfde jaar schrijft hij aan De Weled. heer H.B. v.d. Sande:

> Hierbij zend ik U de copy van mijn nieuwe boek 'Arendsoog'. Omdat het genre voor mij een experiment was, heb ik het eerst ter beoordeeling opgezonden naar de Keurraad. Fr. Ludwinus achtte het noodig, dat er enkele wijzigingen werden aangebracht. Daarna mocht ik op 17 dezer bijgaand schrijven ontvangen, waarin, zooals U ziet, het stempel verleend kan worden. Gaarne ontving ik ter gelegenertijd deze Keurraadbrief van U terug.
> 'Arendsoog' is grooter dan mijn andere boeken, en bedoeld als een tegenhanger van de Karl May-werken.
> Ik verzoek U, na te willen gaan, of het boek geschikt is voor een uitgave van de Jeugdbibliotheek, dan wel van de Rijpere Jeugd.
> Ik heb de eer, het u aan te bieden tegen de prijs van *f*250,- (twee honderd vijftig gulden).
> Indien U van meening mocht zijn, dat het werk geschreven dient te worden in de thans voorgeschreven spelling, dan zal ik de noodige wijzigingen aanbrengen.

De toon die J. Nowee aan het slot van de brief aanslaat, doet vermoeden dat hij, na het aanbrengen van 'enkele wijzigingen', geen twijfels meer heeft omtrent de toepassing van de normen die toen aangelegd werden voor een geschikt katholiek jeugdboek op zijn nieuwe geesteskind. Immers: de Keurraad had er zijn 'nihil obstat' aan gehecht en voor in het boek zou aan het ruitvormige stempel van de Keurraad te zien zijn dat het verhaal vanuit katholiek standpunt gezien opvoedkundig de toets kon doorstaan. Pater Ludwinus achtte het nodig 'enkele wijzigingen' aan te brengen en die zullen niet van stilistische aard geweest zijn, want het buitenissige kommagebruik van J. Nowee ('Maar niemand had de moed, hem dat te vertellen.') dat ook uit de laatste brief ('Ik verzoek U,...') blijkt, is in *Arendsoog* geheel intact. Er is natuurlijk niet precies meer na te gaan wat de 'wijzigingen' zijn, maar opvallend is wel dat er in het verhaal waarin 'goed' en 'kwaad' zó duidelijk te onderscheiden zijn, alle moeite gedaan wordt de morele opvattingen nadrukkelijk onder woorden te brengen. Zo speelt het bijbelse gebod 'Gij zult niet doden' in *Arendsoog* een belangrijke rol. Arendsoog heeft niet alleen een geweten, ook zijn moeder functioneert nog eens als zodanig. Wanneer zij haar zoon waarschuwt voor 'die dolle waaghalzerijen' die 'vreedzame ranchers tegen dergelijke misdadigers' moeten beschermen, vraagt ze zich af, 'of geen enkele wraakgedachte...' 'Geen enkele, moeder! Op mijn woord van eer! [...]' antwoordt Arendsoogmeteen. Ook als hij het later heeft over het 'onschadelijk maken' van onverlaten, wordt er meteen duidelijk gemaakt dat hij er nog nooit een gedood heeft en dat het als hij het kan voorkomen ook nooit zal gebeuren.

Ook de aanwezigheid van Pater Boyle, meestal vergezeld van de gedoopte indiaan Christinus, zal Ludwinus goed gedaan hebben. Hij is degene die, als in een

visioen, Arendsoog voor de geest komt, wanneer deze oog in oog staat met de moordenaar van zijn vader: ‘Geen wraak, mijn jongen, Denk daar altijd aan. Wat deed Jezus zelf, toen ze Hem aan het kruis hadden genageld? Laat Zijn “Vader, vergeef het hun!” voor ons een levensles wezen!’

De indianen, Arendsoog vaste partner Witte Veder inbegrepen, worden gekenschetst als ‘eenvoudige Roodhuiden’ bij wie ‘het heidendom er zo ingeroest zit’ en bij wie ‘het zo moeilijk is ze te doen inzien, dat het christendom wat anders is dan zoals vele zogenaamde christenen het beleven’.

Mensen die in de grote steden wonen zijn bevoorrecht, omdat ‘ze desnoods iedere dag naar de kerk kunnen gaan’.

Devil Jack, *what is in a name*, sterft, overigens per ongeluk getroffen door een mes dat geworpen werd door een van zijn kornuiten, ‘met de naam van zijn Schepper op de lippen’: ‘Bid... voor mij... O... God!’

Alle, al dan niet op verzoek van Pater Ludwinus toegevoegde katholieke ingrediënten, waren echter tevergeefs. Of het nu lag aan de scepsis van Pater Boyle die vond dat grotestadsmensen maar hoogst zelden van hun voorrecht, elke dag naar de kerk te kunnen, gebruik maakten, of de opvattingen (‘Geloven en geloven is twee. [...] Tsja, als je op je eindje raakt... ik zou ook niet weten, wat ik zou doen...’) van de commandant van fort Blue-Hill enig gewicht in de schaal gelegd hebben, of dat de bekering van Witte Veder op zich liet wachten en misschien wel dit alles bij elkaar, feit is dat het optimisme van J. Nowee gelogenstraft werd. De uitgever antwoordde in een met ‘Spaarnestad’ ondertekende brief op 30 juli:

> Geachte Heer Nowee,
> Tot mijn spijt kan ik Uw boek ‘Arendsoog’ nietvoor uitgave in de Jeugdbibliotheek aannemen. (Wegens het geheel onvoldoende debiet worden door de Spaarnestad voor de ‘rijpere Jeugd’ geen boeken meer uitgegeven.) Voor kinderen voor den daarvoor bepaalden leeftijd lijkt het verhaal niet geschikt. Ookkomt het me voor, dat een tegenhanger van Karl May's werken het opwindende en verruwende van deze zou moeten missen en daarentegen een opvoedkundige strekking in katholieken geest diende tebezitten. U hebt er wel naar getracht op een enkel punt die tendenz aan te brengen, maar het was m.i. beter geweest, dat ze onopzettelijk uit het verhaal voortkwam. Tegenover het knallen van zóóveel schoten heeft ‘de Geest’ geen kans.
> Ik hoop, dat U spoedig gelegenheid vindt, een boek aan te bieden, dat in onze Jeugdbibliotheek past. Het zou geringer van omvang moeten zijn en U zou dan ook het honorarium in overeenstemming met de zakelijke mogelijkheden der uitgave kunnen houden. Den Keurraadbrief vindt U hierbij ingesloten.

Daarmee sloeg Spaarnestad de deur voor Arendsoog dicht en probeerde die tegelijkertijd voor J. Nowee open te houden met een mengeling van morele, literaire en economische argumenten.

Eén ding zag Spaarnestad goed: de katholieke, morele aspecten waren door Nowee ‘aangebracht’ en daarmee maakt hij van zijn moreel argument meteen een literair: de moraal had (‘onopzettelijk’) uit het verhaal zelf moeten spreken.

Het was blijkbaar onmogelijk om in 1934 te voorzien wat er economisch met *Arendsoog* zou gebeuren. Als Spaarnestad een vooruitziende blik had gehad, zou hij waarschijnlijk nooit gezeurd hebben over het in overeenstemming brengen van het honorarium met 'de zakelijke mogelijkheden der uitgave'. Dat is hem echter moeilijk aan te rekenen, want het in oktober 1935 verschenen *Arendsoog* en het jaar daarop gepubliceerde vervolg *Witte Veder* waren beslist niet van meet af aan een groot succes. Integendeel, de oorlog kwam er tussen en pas na de verschijning van *Het raadsel van de Mosquitovallei* in 1949 kwam er schot in de zaak. De KRO zond een hoorspelbewerking van *Arendsoog en Witte Veder* uit die een enorm effect had. Vanaf dat moment zijn de twee helden bekend bij de Nederlandse jeugd en kan Nowee in een gestaag tempo doorwerken, zodat in 1958 het negentiende deel, *De jacht op de grijze hengst*, kan verschijnen. Allemaal bij uitgeverij Malmberg in Den Bosch die de eerste delen voor de oorlog wel wilde uitgeven. Dat heeft de uitgeverij geen windeieren gelegd. De ironie van de geschiedenis wil dat Spaarnestad later opgegaan is in Malmberg.

Witte veder

Pater Ludwinus zou desgevraagd ongetwijfeld weinig problemen hebben gehad met het tweede deel uit de Arendsoogreeks en het boek kreeg dan ook zonder problemen het stempel van de Keurraad, want J. Nowee had zijn katholieke achtergrond bepaald niet verloochend.

Een groot deel van het verhaal wordt besteed aan de wel buitengewoon slechte broer van Pater Boyle die uit jaloezie de pater om het leven wil brengen. Als deze Bernard Boyle echter door een van zijn eigen kornuiten overhoop gestoken dreigt te worden, is het Pater Boyle die zich voor zijn broer werpt en de dodelijke steek opvangt. De snelheid waarmee de uiterst haatdragende en onverzoenlijke Bernard dan 'met ogen groot van ontzetting en onnoemelijk berouw' bij zijn broer neerknielt, mag wel een heus geloofswonder heten.

Dat geldt ook voor de Marieken-van-Nieumeghenachtige geestelijke omwenteling van de titelheld. In het begin van het verhaal vindt dit gesprek plaats tussen Arendsoog en Witte Veder:

> '[...] de volgende maand komt Pater Boyle, en neemt dan voorlopig zijn intrek bij ons.'
> 'Witte Veder weten. Dan wij allen christenen zullen worden.'
> Arendsoog moest ondanks zijn bezorgdheid lachen.
> 'Wat zeg je dat gelaten! Zou je dan niet graag christen willen worden? Wij hebben er toch al heel lang en dikwijls over gesproken?'
> 'Witte Veder nog niet weten... Witte Veder heel mooi vinden, maar dan geen wraak meer kunnen nemen, als nodig is...'
> Arendsoog zuchtte.
> 'Ja, jongen, daar stoten we bij jou voortdurend op af. En als er toch één is, wie ik het gun, dan ben jij het wel.'

Het laatste hoofdstuk, dat veelbetekenend 'Opheldering' heet, brengt de verlossing:

‘Witte Veder brengen blijde boodschap! Nog twee maanden, dan opvolger komen van Pater Boyle. Hij hier komen werken onder rode broeders van Witte Veder. En Witte Veder dan gedoopt worden!’

Allen zagen het geluk, dat uit de ogen straalde van de jonge indiaan.

‘God zij dank!’ zei Mrs. Stanhope zacht.

Overigens wordt de daadwerkelijke bekering van Witte Veder zorgvuldig in het midden gelaten, hetgeen een niet eens zo heel onverstandige zet geweest zal zijn, want het katholieke gehalte stond weliswaar garant voor behoorlijke verkoopresultaten, maar toen men in de jaren '53, '54 poogde de serie ook te introduceren in de niet-katholieke boekhandel ging dat bepaald niet zonder slag of stoot. De vertegenwoordigers kregen regelmatig de argwanende vraag ‘Jullie zijn toch van 't houtje?’ te horen en ontkennen had, gezien de inhoud van de boeken, natuurlijk geen zin. Een en ander verhinderde niet dat het succes een sterk sneeuwbaleffect had en dat de eerste drukken gewoonlijk in oplagen verschenen van zo'n 10.000 tot 12.000 stuks!

Naarmate de reeks vordert, zijn er nog wel van die plotselinge karakterologische omwentelingen, maar

ze worden minder ‘katholiek’ en meer in een algemener spectrum van ‘goed’ en ‘kwaad’ getrokken. Zo verandert in *Schoten om middernacht* (nr. 34) Texas Devil in Texas Angel doordat Arendsoog hem op zeker moment een blijk van vertrouwen geeft, zonder dat zijn bijnamen op iets godsdienstigs duiden.

Van vader op zoon

In 1958 werkte J. Nowee aan het twintigste deel, *Arendsoog en de goudkoorts*, toen hij ziek werd. Eerst leek het om een verwaarloosde longontsteking te gaan, maar een operatie in verband met kanker betekende op 9 oktober de dood van de schrijver en, daar zag het althans naar uit, van de reeks, want er waren geen notities of schema's van waaruit het verhaal voortgezet kon worden. De tweeëntwintigjarige zoon Paul nam echter het karwei op zich.

Paul Nowee werd op 25 juni 1936 als achtste van veertien kinderen geboren in Den Haag. Na zijn schooltijd ging hij in militaire dienst, was werkzaam als redacteur en journalist, maar vanaf 1962 wijdde hij zich volledig aan het schrijven van Arendsoog.

Van *Arendsoog en de goudkoorts* was alleen een doorslag van de eerste hoofdstukken beschikbaar, maar P. Nowee is erin geslaagd het verhaal bijna naadloos voort te zetten. Je moet weten dat de vrijstaande zin op bladzijde 76, ‘De volgende dag was Percy verdwenen...’, de laatste van J. Nowee was, wil je de ‘lasnaad’ zien. Zelfs de schrijver Leonard Roggeveen zag de overgang niet en dat was voor de uitgever van doorslaggevende betekenis om met Paul Nowee in zee te gaan.

Zowel vader, zoon als uitgever had de gewoonte het reekskarakter van de boeken te benadrukken. De uitgever deed dat door bij de verschijning van elk nieuw deel reclame te maken met *alle* beschikbare titels. De schrijvers brachten onderlinge verbanden aan. Het is bepaald niet ongewoon in een later deel een inmiddels bekend personage terug te vinden, om via een voetnoot naar het vroegere deel verwezen te worden, met als ‘hoogtepunt’ *Het monsterverbond* (deel 58) waarin alle criminelen uit Arizona besluiten tezamen Arendsoog uit de weg te ruimen. In de loop van de verhalen worden Arendsoog en Witte Veder namelijk niet alleen steeds beroemder in Nederland, maar ook in Arizona.

In de boeken wordt trouwens geen spectaculaire ontwikkeling zichtbaar. Hoewel Arendsoogs speurderskwaliteiten in de loop der tijd enigszins ten koste gaan van de cowboyelementen blijven de karakters in principe hetzelfde en dat geldt ook voor hun rolverdeling. Witte Veder blijft drieënzestig delen lang een trouw, maar slecht ‘Engels’ sprekende metgezel van Arendsoog en ook hun avonturen blijven *au fond* hetzelfde: er ontstaat onrust in de vorm van een (vee-) diefstal, een ontvoering of een moord, de helden komen in actie, worden gevangengenomen, soms met de dood bedreigd en weten alles tot een goed eind te brengen. Enige handigheid in het bedenken van plots kan Paul Nowee niet ontzegd worden, maar de manier van spanning opwekken is altijd hetzelfde gebleven. Steevast doet de vooruitwijzing zijn werk: ‘Als hij op dat moment geweten had, hoeveel moeilijkheden zij nog zouden ondervinden....’. Ook de techniek van de *cliffhanger* was bepaald niet onbekend; ineens verplaatst de handeling zich in tijd en ruimte: ‘Inmiddels...’.

Hoewel P. Nowee er voor namelijk op uit was amusement te bieden voorzag hij zijn verhalen nog wel eens

van een historische achtergrond, zoals in *Arendsoog en de grote grondroof* (60) en *Kansas Kidnap* (56); dat laatste boek schijnt overigens gebaseerd te zijn op gebeurtenissen rond de Bende van Nijvel.

Het accent van de vertellingen is dus altijd sterk op de handeling gericht, maar ten opzichte van zijn vader besteedde P. Nowee íets meer woorden aan de *couleur locale*. Het is een bescheidenheid die gemakkelijk verklaarbaar is: vader en zoon zijn nooit in Arizona geweest. Blijkbaar bestond daar bij de lezers geen behoefte aan: de Duitse (Adlerauge), Zweedse (Örnöga), Finse ((Kotkansilma), Spaanse (Ojo de Aguila) en Italiaanse vertalingen -eveneens in duidelijk als reeks vormgegeven boeken - niet meegerekend, zijn er meer dan vijf miljoen (!) exemplaren van de Arendsoogboeken over de toonbank gegaan. Voor een eerste druk wordt door verzamelaars inmiddels heel wat geld geboden. Als den Weled. Heer H.B. v.d. Sande dat had kunnen voorzien, had hij hoogstwaarschijnlijk nog wel even op zijn pen gekauwd voordat hij zijn oordeel velde.

Bij testament bepaald

Op donderdagavond 30 september 1993 is te 's-Gravenhage op 57-jarige leeftijd overleden de heer Paulus Nowee, auteur van de laatste 43 delen van de fameuze Arendsoogserie. Daarmee overleefden 'onze vrienden', Arendsoog en Witte Veder, hun schepper: de maandag daarop verscheen het laatste deel, *Arendsoog... premiejager?* (nr. 63).

Dat zal ook het laatste deel blijven, omdat Paul Nowee op 6 juni 1979 een testament had laten opmaken, waarin bepaald is dat:

> aan de erfgenamen de last opgelegd [is] ervoor te zorgen dat eventuele onvoltooide manuscripten van de kant van de erflater in onvoltooide staat blijven bestaan; deze manuscripten mogen derhalve nimmer door derden worden voltooid.

Verder is overeengekomen dat:

> de serie 'Arendsoog' **nimmer**, in welke vorm en door welke persoon dan ook, wordt voortgezet.

Deze wilsbeschikking betekent het einde van Arendsoog. Een uitgever of schrijver die zou wensen over te gaan ‘tot uitgave van een boek, dat mogelijk een gelijkenis vertoont, naar inhoud en strekking van het boek, met de door de heer Paulus Nowee geschreven boeken en gezien kan worden als een voortzetting van de serie ‘Arendsoog’, vindt zijn weg dus geblokkeerd. Malmberg kreeg inmiddels enkele vergeefse aanbiedingen de reeks voort te zetten (‘Zal ik u een synopsis en een proefhoofdstuk van deel 64 zenden?’), maar er worden geen nieuwe oplagen gepland, de voorraden worden uitverkocht en daarna is *Arendsoog* voer voor antiquariaten, verzamelaars, nostalgie.

Ach, de huizen op de dijk zijn gerenoveerd, het monument voor Spiekman is afgebroken en vervangen door een schamele gedenkplaat waarbij op 1 mei een steeds kleiner groepje socialisten even bij elkaar komt, de bosjes zijn weggehaald en de helling van de dijk doet in de verste verte niet meer denken aan een prairie. Wee hem die vraagt waarom.

Met dank aan de heer Th. Jansen, uitgeverij Malmberg. Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN

Rein Bloem
Hij die in rook gaat

Een jaar of tien geleden las ik *Panther in the sky* van James Alexander Thom (oud-marinier, dat voorspelt weinig goeds) vertaald als *Tecumseh* ofwel ‘Oog van de Panter’. Een Unieboek van maar liefs 827 bladzijden. Een paar jaar eerder had ik op het instituut De Witte Leli colleges gegeven over deze held van mijn jeugd en mij weer begeven in ‘Het Land Van Het Groene Riet’ waar ik vroeger mijn tinnen soldaatjes en indiaantjes met vederbossen in slagorde had opgesteld.

De echte naam was Kentucky, maar dat was mijn wereld niet en mijn geliefde rivier was niet de Ohio maar het Stenig Water. Dat had ik geleend aan het eind van de oorlog, uit de bibliotheek van Edelman en Barendregt op het Da Costaplein, mijn geboorteplaats.

Zeven boeken voor jongens van 10 tot 14, zelfs van 14 tot 16 stond er op een verschoten bruine kaft. Fritz Steuben was de schrijver, Ph. Exel de vertaler en Tjeerd Bottema de tekenaar. Vooral de laatste maakte grote indruk. Niet in *Snelvoet en Pijlkind*, de eerste van de reeks, want daar stond maar één plaatje in, een drukbezette korjaal op een verstrekkende rivier. Bovendien vond ik het verhaal over de vriendschap van twee blanke kinderen met mijn indiaan een flauwe, onwaarachtige aangelegenheid; je las, maar kreeg niet veel te zien. Maar toen kwam *De Vliegende Pijl, een* van de erenamen van Tecumseh, die ook Bergleeuw werd genoemd, maar Vallende Ster is de letterlijke betekenis.

Ik sla het boek nu op in de vijfde druk. De kaartjes, de dingen, de tekens...daar kwam het onbekende tot leven, daar kon je mee spelen. Kijk: die mocassin en die strijdknots, Het gebied waar het verhaal speelt, de sluiproutes vol listen en lagen, de bever en de bizon met kalf, de koker voor boog en pijlen, en bovenal de Tekens door Stenen. Pas in 1977 (*Part en deel*) kon ik er woorden voor vinden:

dit was het
land van groen riet

waar om te onthouden
de rivieren, de meren
en vijvers vol bevers

het was dat
je van de buffel kon eten
de bil, de bult en de tong

namen te proeven van
gedroogd vlees, pemmikaan

de donkere grondtoon
hij-die-in-rook-gaat

geef ze de ruimte
Tecumseh
het winterse vet
van een beer

ziedaar

twee stenen
hier is het pad

Aan het eind van het verhaal - het lied mag ook niet vergeten worden, want ik liep dagenlang geheimzinnige spreuken te zingen, echte Indianenkreten en het verzonnen Mimosa schiet! - staat de passage die mijn jonge leven, voor wie weet hoe lang, getekend heeft. Het is de marteldood van de blanke Rode Tom, waartegen de jonge Tecumseh uit alle onmacht protesteert. Lynchen en martelen, daar zijn geen woorden voor.

Een paar bladzijden na het begin van *Het oog van de panter*, las ik de spreuk ‘Weshecat-velo k' weshe laweh-

pah', dat wil zeggen: 'Kracht krijgen wij door te doen wat goed is'. Ik herinnerde mij die spreuk niet, wel de scène natuurlijk waar hij van toepassing was. Met schroom bladerde ik de pil door en kwam bij bladzijde 285, waar Tecumseh's oudere broer Chiksika - Luid Kabaal, bijgenaamd Tenskwatawa, Hij Opent de Deur, want hij had profetische gaven - na vele glazen rum de marteling op gang brengt. In mijn geheugen was dat de stokoude Maishalm geweest, Cornstalk op zijn Engels, maar dat doet er nu niet toe.

> Toen liep Chiksika op de gevangene af. Hij wees op het plukje haar rond de genitaliën van de man en zei: 'Je hoort geen haar te laten groeien op je passah-tih.' Daarna sloeg hij zijn hand om het haar en met een krachtige ruk trok hij het er bijna allemaal uit. De blanke man (naamloos in dit geval, RB) schreeuwde zo hard dat de echo van de overkant van de rivier terugkwam. Met deze kreet van pijn werd de verachting van de krijgers aangewakkerd. De volgende man kwam voor de gevangene staan en trok zijn mes. Het was een roestig vilmes; alleen het snijvlak glinsterde door het slijpen. De krijger hield het mes voor de ogen van de blanke en glimlachte, terwijl hij met zijn andere hand de testikels van de man pakte. De gevangene begon te kreunen, wierp zijn hoofd heen en weer en rolde met zijn ogen, en toen pas kreeg Tecumseh die aan de andere kant van het vuur zat en nog steeds de grootste moeite had om niet over te geven van de drank, in de gaten wat er aan de hand was. Hij kwam aanlopen om te zien waardoor die pathetische smeekbeden werden veroorzaakt.
> De krijger met het mes zei: 'Laten we eens kijken of dit als kruit ontploft in het vuur!' En met een snel gebaar bracht hij het mes omlaag en scheidde het scrotum van het lichaam. Zijn jubelkreet klonk gelijk met het gebrul van de man en het klonk als één wild dier. De krijger draaide zich om en gooide zijn bloederige trofee in het vuur, waarna hij zich met gespeelde teleurstelling weer omdraaide naar de krijsende gevangene en uitriep: 'O! Ze ontploffen niet. Dan zat er zeker geen kracht in. Jammer hoor.' De meeste krijgers lachten en joelden om de grap en ze popelden om op hun beurt deze blanke af te straffen voor de zonden van zijn ras...

Er is, vertaling inbegrepen, van alles mis in deze passage en het is niet omdat ik nog altijd lees in de leeftijd van 10 tot 14, dat ik in opstand kom en dit boek dichtklap. Hetzelfde overkomt mij als ik een affiche voor een Martelwerktuigententoonstelling passeer en van de weeromstuit probeer ik dan afstand te nemen door aan Hottentottententoonstelling te denken. De vertellende marinier joelt of hij er bijstaat, de scène is gruwelijk en potsierlijk tegelijk. De dronken Tecumseh die rustig komt aanlopen om te zien waardoor 'die pathetische smeekbeden werden veroorzaakt' is onze held niet meer en zijn woede plus moralistisch verwijt komen te laat. De flapschrijver van Tecumseh zou dit meteen willen weerleggen door de historische waarheid, de feiten naar voren te brengen. Geloof hem maar niet, het is de fictie, de schrikbarende zogenaamd realistische inleving, waardoor elke betovering van onze mythe koud wordt gemaakt.

Fritz Steuben heeft ook wel eens last van moraal en pathos, maar wat hij van deze cruciale scène maakt is voor mij voorbeeldig geweest:

Tecumseh bereikt het Indianendorp Chillicothe na een razende rit, maar ziet dat hij te laat is, het schouwspel is al begonnen. Jongens, meisjes springen met wild gekrijs heen en weer. Vlak voor zijn voeten ligt een jongen van twaalf jaar op de grond, slaat met armen en benen om zich heen en huilt van ontzetting en medelijden....Tecumseh vermant zich en stormt met een dof, knorrend geluid als een beer door de jonge krijgers heen, die gillend om het slachtoffer aan de paal heen dansen. Als stropoppen vliegen zij onder zijn vuisten uit elkaar en reeds steekt zijn mes diep in het hart van het jammerende slachtoffer, dat eens Rode Tom en ook een mens was. Liever een snelle dood...

Het zijn de woorden van de verteller, door mij in de tegenwoordige tijd gezet, ik zie het nog voor me. Daar komt nog iets bij waar ik moeilijk over schrijven kan. Een aanloop is te vinden in *Scenarios* (1970):

1945 e.v.

Wat mijn bevrijding was -
de hoeren (hoeren?)
kaalgeknipt,
geplukte hoofden
in de menie
met een hakenkruis.

Hoe ik huilde -
bang was, droomde
van wat dood moest
en niet wou
en droom daarvan....

(Een ander gedicht uit deze bundel, 'Kroniek van Amsterdam', waar de overheid in negentiende eeuw op de Dam een moordenaarster een marteldood laat sterven, heeft daar ook mee te maken).

De werkelijkheid vond plaats op het Leidse Bosje. Een plotseling opstootje, een verloofd of verliefd stelletje wordt overvallen door een tiental mannen en vrouwen. Het meisje ligt op de grond en wordt met een zakmes in een paar tellen van haar haar ontdaan. De pijn, de schaamte. Haar vriend kan niets doen, wordt onder gejoel vastgehouden. Ik lig huilend op de grond, Tecumseh redt mij.

Aan de overkant van de Nassaukade stoppen een paar open vrachtauto's beladen met moffenhoeren - dat was de term. Kaal en met menie beschilderd. Weer dat lynch-scenario dat doorwerkt in elke western die ik later zal zien, de doodstraf met voorbedachte rade gadegeslagen door hoe dan ook beluste getuigen.

Als ik de laatste gedichten van Hans Faverey lees stuit ik op:

Iemand, die in de verte

haast aan een jockey doet denken,
opent met moeite het portier
en valt als een steen uit de buik
van zijn paard. Geleund op zijn riemen,

voor anker in zijn nimmer aflatende schemer,
herinnert zich mijn veerman de eeuwige
plannen voor een tunnel en glimlacht,
nog even liploos als altijd.

Je denkt aan een wedren, maar er komt eerst een mobiel aan te pas en dan blijkt er toch een paard bij betrokken. Plus twee mythische helden: Odysseus (paard van Troje) en Achilles, die ook nog even plaats maakt voor Charon en het Engels Kanaal, in casu de Styx.

Paard en Buik of Buick en Steen komen samen in één kanaal dat onheilspellend mag heten.

Wat we zien is een landschap en een film, een held die uit een auto rolt, we wonen een schouwspel bij, maar door de filters van de taal zien we ook wat niet te zien is.

Zo krijgen we de kans om van dichtbij en toch op afstand mee te leven met een noodlottige plot.

Het is niet zomaar dat ik de dichter van het *Het ontbrokene* plaats in het kader van Tecumseh. Hij was een groot liefhebber van de Steuben-reeks. Wie van spoorzoeken houdt, de tekens van steen in de gaten houdt, vindt wel iets van zijn gading in de verzamelde gedichten: de wolken van pijlen, de bontgevederde pijlen, het pijlsap, de pijldauw, de tomahawk, en de van lidwoord ontdane personages Klein insekt doodt klein insekt in de reeks 'Terugkaatsingen'.

En misschien, zeg maar zeker, zijn ook de rooksignalen en hun varianten verwant aan Hij-die-in-rookgaat.

Wat mij het meest bijblijft is het landschap, de onmetelijke ruimte waarin onze held zijn *Alleingang* maakt. Van jongs af aan wil ik de route van zijn grote vaart nareizen, om te beleven dat de tijd van leven niet echt bestaat en met behulp van een mythe toch kortgesloten kan worden.

Rein Bloem (1932) is dichter. Onlangs verscheen van hem: De troost van de pelgrim *(1997).*

Judith van Steen
Dichter op de prairie
over *Dead Man* van Jim Jarmusch

> *It is preferable not to walk with a dead man*
> Henri Michaux

Dead Man (Miramax, 1995) is een merkwaardige film. Het verhaal is eenvoudig genoeg: Bill Blake (Johnny Depp), een jonge boekhouder uit Cleveland, Ohio, komt (aan het einde van de negentiende eeuw, waar alle westerns wonen) naar The Town of Machine om een baantje te accepteren in een fabriek. Wanneer hij daar aankomt, blijkt het baantje al vergeven; het stadje bestaat uit wel heel veel ranzige types en de man die hij doodschiet - hij heeft nou eenmaal een pistool in zijn hand en ligt in het bed van de man zijn verloofde - blijkt de zoon van de fabrieksdirecteur Dickinson (Robert Mitchum) te zijn. Dan betekent dat de jacht op Bill Blake is geopend.

De gewonde Bill vlucht verder het Wilde Westen in en wordt opgevangen door een indiaan met de naam Nobody (Gary Farmer), die is opgegroeid in Engeland. Nobody ziet hem aan voor William Blake, de dichterschilder-ziener uit de achttiende eeuw. Nobody ziet het als zijn taak William Blake, de *dead man* waar je niet mee moet gaan wandelen, te begeleiden naar zijn laatste rustplaats, en doet dat ook, onder het voortdurend citeren van *one-liners* als: ‘Things which are alike, in nature grow to look alike’, ‘The eagle never lost so much time as when he summitted to learn from the crow’, of ‘You cannot stop the clouds by the building of a ship’. Onderweg komen ze alles tegen waar het Wilde Westen bekend om staat: *bountyhunters, marshalls*, indianen, een hypocriete priester en natuurlijk pelsjagers (waaronder Iggy Pop in travestie die een potje bonen kookt). Er wordt veel en met gemak geschoten, er wordt door iedereen behalve door William Blake tabak gerookt en aan het einde is iedereen dood. Een op het eerste oog tamelijk normale western kortom, met alle gebruikelijke ingrediënten: *law en order* worden bedreigd door bandieten die het recht in eigen handen nemen; er is een held en er zijn schurken; er zijn paarden, pistolen, *saloons*, en natuurlijk de wijdopen prairie. Bovendien wordt er op elkaar gejaagd en zijn er ‘*wanted’* posters.

Acid western

Dead Man is uiteraard niet zomaar een western, want Jim Jarmusch niet zomaar een filmmaker. De film is eigenlijk het beste te zien als een twee uur durende hallucinatorische trip van een dode Engelse dichter uit de negentiende eeuw die een profetische droom heeft (het schijnt dat de echte William Blake met engelen praatte). Hij ziet zichzelf geconfronteerd met indianenwijsheden, kannibalisme, de Amerikaanse vrijheidsdroom, kwade filistijnen en het verlies van zijn onschuld als *paperman*. Geheel in de sfeer van hallucinerende middelen ziet William Blake zichzelf lopen, schieten, praten en later ook heel veel en makkelijk doden, soms als zichzelf, soms als Nobody, die met Blakes tong spreekt. Aan het einde van de film is volslagen onduidelijk wie de dead man is van de titel, want dan is zo'n beetje iedereen dood en William Blake uitgegroeid tot een indianenopperhoofd.[1] De muziek van Neil

Young (een beetje als Ry Cooder in *Paris, Texas*, maar dan met cowboylaarzen en sporen) draagt overigens zwaar bij aan Blakes trip, net als de volstrekt onvolgbare literaire teksten die iedereen uitkraamt.

Een goed voorbeeld van dit laatste, dat de toon onmiddellijk zet, is te vinden in het begin van de film, nog voor de titelrol, wanneer Bill Blake in de trein zit en door een steeds desolater uitziend *Wild* West-landschap rijdt. De machinist zegt tegen hem: ‘Look out the window, and doesn't this remind you of when you're in a boat and then later that night you are lying looking up at the ceiling and the water in your head is

not dissimilar from the landscape and you think to yourself, why is it that the landscape is moving but the boat is still?' Je ziet Depp denken: 'Heb ik dat?' Vanaf dat moment gebeurt er eigenlijk niets normaals meer, maar het is dan ook nauwelijks een tekst die je zou verwachten in een western.

En er wordt gerookt, of liever, erwordt gesproken over tabak die niemand heeft. Als running gag al bijzonder geslaagd,[2.] maar ook een erg mooie dubbele lading: voor de indianen een spiritueel medicijn - de vredespijp -, voor de blanken een verslavend middel. Bovendien hebben de blanken er papier voor nodig. En niemand heeft het dus, maar beweegt zich wel in een stoned landschap. Dat William Blake uiteindelijk tabak koopt en dat mee zijn graf inneemt (een boot) lijkt me een logisch gevolg van de woorden van de machinist in het begin.

Proverbs of hell

Dan is er nog de literatuur, en de verwijzingen daarnaar. Er wordt behoorlijk geciteerd uit William Blakes *Proverbs oj Hell* en uit allerlei *Native American* bronnen. Bovendien heet één van de eerste doden in de film vast niet voor niets Charles Dickinson.[3.] *Proverbs oj Hell* zou bovendien een uitstekende ondertitel kunnen zijn voor de film, want de hel is het wel, waar William Blake zich in begeeft. (Dat Nobody en Everyman dicht bij elkaar liggen, weet iedereen.)

Bill Blake zit dus in de trein en rijdt door het Wilde Westen. In het begin zitten er nog beschaafde mooie dames om hem heen. Hij leest een boek (!), legt een kaartje en kijkt af en toe naar buiten naar de uitgestrekte prairie. Langzaam wordt de sfeer grimmiger (verlaten huifkarren, uitgebrande tipi's), totdat hij uiteindelijk alleen nog omringd is door gevaarlijk uitziende creaturen die vanuit de ramen van de trein op *buf falo's* schieten. Wanneer Bill de brief laat zien waarin staat dat hij aangenomen is bij Dickinson Metalworks zegt de machinistvan de trein: 'I wouldn't trust no words written on some piece of paper.' Het is duidelijk: in het Wilde Westen wordt niet gelezen en William Blake is in alle opzichten de onnozele vijandvreemdeling die, met zijn bespottelijke brilletje en maatpak, erom vraagt door de echte, ongeschreven, werkelijkheid ingehaald te worden.

Als hij aankomt in The Town of Machine[4.] blijkt, zoals gezegd, zijn baantje vergeven te zijn. Hij probeert te spreken met de directeur, maar wordt bijkans het kantoor uitgeschoten. Vanaf dat moment is er voor William Blake in Machine weinig meer te zoeken. Hij loopt naar buiten naar de *saloon*, koopt drank en ontmoet een meisje, Thel, die gespecialiseerd is in het maken van bloemetjes uit papier (alweer papier). Hij slaapt met haar, schiet haar verloofde Charles Dickinson dood en is vanaf dat moment gewond en op de vlucht. Langzaam transformeert hij van Bill Blake de boekhouder tot de legende William Blake die, zoals Nobody fijntjes opmerkt, nu

zijn poëzie in bloed schrijft: ‘Do you know how to use that weapon? It will replace your tongue and your poetry will now be written with blood.’

William Blake past zich wonderwel aan zijn nieuwe situatie aan, bijvoorbeeld wanneer hij twee *marshals* tegenkomt die op zoek zijn naar hem. Op hun vraag of hij William Blake is, antwoordt hij: ‘Yes, do you know my poetry?’ Waarna hij ze allebei neerschiet en dus zijn reputatie als dichter bevestigt.

Later doet hij dat nog een keer, wanneer de priester in de handelspost (tabak!) om zijn handtekening vraagt. Met zijn pen hakt hij in de hand van de man en ‘schrijft’ zijn naam met bloed. Als de man hem daarop door God de hel in laat verwensen antwoordt hij: ‘I'm already there’ en schiet hem dood. Pas als Nobody en Blake naar buiten lopen valt op dat op de deur een bordje hangt met de tekst ‘Work out your own salvation’.

De redding nabij

Terwijl Nobody (zijn echte naam is Xebeche, hij die luid spreekt, maar niets zegt) William Blake naar zijn einde voert en de twee steeds meer met elkaar versmelten, takelt het Wilde Westen verder af. De paarden worden achtergelaten, de tipi's zijn van steen en er is maar één blanke over, die nog kannibaal is ook. Met elke verfstreep op Johnny Depps gezicht (eigenlijk bloedsporen) komt de civilisatie dichterbij.

Het duidelijkst is dat wanneer Nobody met de bijna dode William Blake onder zijn armen aankomt in zijn indianendorp, om zijn mensen te bewijzen dat Engeland en dichters echt bestaan. Als boodschapper van het geschreven woord (en brenger van tabak) wordt hij blijkbaar geloofd, want er wordt voor Blake een boot gebouwd. Blake is nu zo ver weggezakt in zijn koortsdroom dat hij alles gelaten over zich heen laat komen. Hij ziet er indiaanser uit dan de indianen, is allang zijn bril, horloge en maatpak kwijt en begint steeds meer de houding aan te nemen van een man die het wel gezien heeft

Wanneer Nobody hem in de boot legt en deze een duwtje geeft, de zee op, komt nog heel even Bill de boekhouder omhoog die wel terug zou willen naar Cleveland. Maar als hij zich voor de laatste keer opricht en nog net ziet hoe Nobody en de kannibaal Cole Wilson elkaar overhoop schieten, valt hij achterover en sterft. Van het Wilde Westen is dan niets meer over, op de woorden na die Nobody Blake leerde:

> Every night and every morning
> Some to misery are born
> And every morning and every night
> Some are born to sweet delight
> Some are born to endless night
> Some are born to endless night...

Als er al dode dichters toegelaten worden op de prairie, moet dat Wilde Westen wel heel ziek zijn, dunkt mij, en hard toe aan een transformatie. De toekomst is duidelijk aan Dickinson.

Judith van Steen (1967) studeerde Esthetica aan de Universiteit van Amsterdm. Ze publiceerde eerder in BZZLLETIN over o.a. Pulp Fiction.

Eindnoten:

1. De teksten van de echte William Blake lezen ook min of meer als indianenspreuken.
2. Iedereen vraagt de hele tijd aan William Blake of hij tabak heeft, maar zijn antwoord is steeds ‘I don't smoke’. Onnozeler kan een mens in het Wilde Westen niet geportretteerd worden, lijkt me.
3. Charles Dickinson schiet Thel neer, William Blake schiet Charles Dickinson neer. *The Book of Thel* was William Blakes eerste belangrijke publicatie.
4. *Town of Machine*, Home of Dickinson Metalworks, zegt het bord bij de hoofdstraat. Het is volstrekt onduidelijk wat voor metaalwerken gefabriceerd worden in Machine, maar het heeft ongetwijfeld iets te maken met de komende ontbinding van het Wilde Westen door de

industrialisatie. Het is bovendien natuurlijk een mooie metafoor voor de hel waarvan de machinist zei dat Blake er terecht zou komen; veel vuur, vlammen en lawaai.

Arie Storm
Love of country, love of God
over James Stewart

James Stewart (1908-1997) acteerde in ongeveer tachtig films, waarvan er zeker acht tot de hoogtepunten van de twintigste-eeuwse cinema moeten worden gerekend: *Mr. Smith Goes to Washington* (over een idealistische senator die verstrikt raakt in een politiek web), *The Philadelphia Story* (met Katharine Hepburn en Cary Grant), It's *a Wonderful Life* (mijn absolute favoriet, zie hieronder), *The Naked Spur* (een van de ongeveer twintig westerns waarin Stewart speelde), *Rear Window, Vertigo* (deze laatste twee films werden geregisseerd door Alfred Hitchcock), *Anatomy of a Murder* en *The Man Who Shot Liberty Valance* (ook een western, in deze was John Wayne zijn tegenspeler).

Van idealist tot geesteszieke

De Britse romancier (nou ja, zeg maar gerust ouwehoer) Jonathan Coe verklaarde in de geheel aan James Stewart gewijde BBC-documentaire *One of the Good Guys* (1997) dat geen mens in het volle bezit van zijn verstand zal claimen dat het optreden van James Stewart in *It's a Wonderful Life* (1946, geregisseerd door Frank Capra) hét hoogtepunt vormt uit de carrière van Stewart. *It's a Wonderful Life* neemt, zo betoogde Coe, in het oeuvre van Stewart eenzelfde positie in als A *Christmas Carol* in het oeuvre van Charles Dickens: deze korte roman was en is immens populair bij het grote publiek, maar geeft nauwelijks een indruk van de enorme reikwijdte van Dickens' talent. De vergelijking gaat nogal mank, want juist in *It's a Wonderful Life* wordt een doeltreffende samenvatting geboden van het verloop van Stewarts loopbaan, en de film is dan ook te beschouwen als een staalkaart van Stewarts talent. Dat de film uitsluitend nog op en rond de kerstdagen op de televisie wordt getoond doet daar geen enkele afbreuk aan.

In het begin van zijn carrière was James Stewart de perfecte uitbeelder van een sympathieke, idealistische en naïeve jongeman, later zette hij meer gekwelde persoonlijkheden neer, en in zijn laatste rollen speelde Stewart steeds vaker karakters die wegzakten in de duisterste diepten van een neurose. George Bailey, de naam van het personage dat Stewart in *It's a Wonderful Life* op indrukwekkende wijze tot leven brengt, doorloopt alledrie die stadia: Bailey begint opgewekt aan het avontuur, na de nodige kwellingen staat hij echter op het punt zelfmoord te plegen en uiteindelijk keert de hele wereld zich tegen hem en lijkt het zelfs of hij nooit heeft bestaan, dat hij zonder een enkel spoor te hebben achtergelaten letterlijk compleet verdwenen is - een angstige, om niet te zeggen psychotische ervaring.

It's a Wonderful Life biedt niet alleen een perfecte samenvatting van Stewarts carrière en een staalkaart van zijn kunnen, de film is ook zonder meer te beschouwen als een van de beste die er in de twintigste eeuw zijn gemaakt. Het is onmogelijk niét betrokken te raken bij het wel en wee van de erin opgevoerde personages, niet geëmotioneerd te raken door de getroebleerde gelaatsuitdrukkingen van George Bailey, of niet onder de indruk te raken van het complexe gegeven. Het slot van *It's*

a Wonderful Life mag dan op het mierzoete af sentimenteel zijn, voordat dit gelukkige einde in zicht komt moet er veel pijn worden geleden.

In *Pieces of Time* beschrijft Stewart-biograaf (overigens: een van de velen) Gary Fishgall hoe Frank Capra James Stewart voor het idee van deze film won. 'Jim,' zei Capra, 'je bent in een kleine stad en het gaat allemaal niet zo goed. Je begint te wensen dat je nooit geboren was. En je besluit zelfmoord te plegen door vanaf een brug in een rivier te springen, maar een engel met de naam Clarence komt uit de hemel dalen, en... eh... Clarence heeft zijn vleugels nog niet verdiend. Hij komt naar beneden om je te redden wanneer je in de rivier springt, maar Clarence kan niet

zwemmen, dus red jij hem.’ Capra kreeg de indruk dat hij het met deze onhandige samenvatting bij Stewart had verbruid, maar die reageerde juist enthousiast: ‘Frank, als je een film wilt maken over een zelfmoordpoging van mij, met een engel zonder vleugels die Clarence heet, nou, dan ben ik je man.’

Revolverheld

It's a Wonderful Life was de film die western-regisseur Anthony Mann en (later) Alfred Hitchcock overtuigden van de duistere kwaliteiten die James Stewart in huis had. In 1950 begon de imposante samenwerking tussen Mann en Stewart met de western *Winchester 73*. Dat was overigens niet de eerste western waarin Stewart speelde, maar de derde. *Broken Arrow* (regie: Delmer Daves; in *Broken Arrow* wordt Stewart verliefd op een indianenmeisje) werd in 1950 gedraaid vóór *Winchester 73*, maar de film werd een maand later in de bioscoop gebracht. Veel eerder, in 1939, speelde Stewart al in *Destry Rides Again* (regie: George Marshall), waarin zijn tegenspeelster niemand minder dan Marlene Dietrich was -maar in 1939 werd Stewart nog beschouwd als een acteur die geen stoere rollen kon spelen, zodat het script geheel werd herschreven toen hij als hoofdrolspeler in beeld kwam. In plaats van dat de held iemand werd die als een dolle met revolvers om zich heen stond te zwaaien, zoals aanvankelijk de opzet was, creëerden de producent en de schrijver speciaal voor James Stewart een type dat alle moeilijkheden pratend kon oplossen, waarbij hij onveranderlijk zijn zalvende praatjes moest inleiden met het zinnetje: ‘I had a friend once.’

Is in *Broken Arrow* James Stewart ook nog een redelijke softie, in *Winchester 73* wordt er uit een ander vaatje getapt: Stewart is getransformeerd tot een echte revolverheid die, dat is tevens de openingsscène van de film, zelfs zo bekwaam is in de schietkunst dat hij bij een wedstrijd een beroemd geweer wint: de Winchester 73 uit de titel. De film eindigt met een befaamde *shoot-out*, waarin Stewart de man overhoop schiet die zijn vader heeft vermoord (dat blijkt nota bene zijn eigen broer te zijn). Shelley Winters, Stewarts vrouwelijke tegenspeler in de film, meende dat het schieten zo'n vooraanstaande plaats had ingenomen dat ‘the real star of that film was the goddamn Winchester rifle’.

Hoed en paard

Stewart met hoed in *Winchester 73*, 1950.

De westerns die Mann en Stewart vervaardigden, kennen zonder uitzondering hetzelfde stramien. De held wil zich op het goede pad begeven, maar wordt achtervolgd door een duister verleden en rept zich (met in zijn gezelschap onveranderlijk een geinige oude man) naar een onbekend gebied (de titel van de in 1955 uitgebrachte film *The Far Country* mag wat dit laatste aspect betreft als programmatisch worden beschouwd). Daar aangekomen wordt hij gedwarsboomd door een schurk die het uitgerekend op hém heeft voorzien. Verder wordt er een vrouw opgevoerd die verwikkeld is in een amoureuze relatie met geheel

iemand anders. Pas op het einde van de film valt deze vrouw in de armen van de held, een besluit dat uitzicht biedt op de hoop dat de held uiteindelijk innerlijke rust heeft gevonden. Zo samengevat klinkt het behoorlijk verschrikkelijk, maar op een merkwaardige manier (en ook natuurlijk doordat Mann prachtig landschappen kon filmen en Stewart altijd een geweldig charisma had) wérkte het.

In de films die hij onder de regie van Mann maakte, hield Stewart verder vast aan twee terugkerende waarden: hij droeg steeds dezelfde hoed en bereed altijd hetzelfde paard. Die hoed bracht Stewart later in zijn carrière nog in conflict met die andere grote regisseur van westerns: John Ford. In 1961 regisseerde Ford Stewart voor het eerst in de film *Two Rode Together*, maar de regisseur was niet gecharmeerd van Stewarts hoofddeksel. 'I don't remember it being in the contract,' beet hij Stewart toe. Maar Stewart weigerde de rol te spelen zonder zijn hoed ('a family heirloom') en dus wérd het die hoed.

Stewarts beste western is *The Naked Spur* (1952, regie: Anthony Mann). Stewart speelt Howard Kemp, een premiejager die wordt uitgekotst door de samenleving en wanhopig probeert zich terug te vechten. Kemp is in diepste wezen een man die deugt, maar hij wordt in de richting van een satanisch en opstandig gedrag gedreven door het handelen van anderen. In feite is het dezelfde rol als die Stewart neerzette in *It's a Wonderful Life*, waarin George Bailey zelfs letterlijk uit de samenleving verdwijnt doordat de engel Clarence zijn wens nooit geboren te zijn in vervulling laat gaan. Helene McGowan merkt in haar biografie van James Stewart (eenvoudigweg *James Stewart* getiteld, gepubliceerd in 1992) over *The Naked Spur* terecht op dat 'Stewart's rendering of the pain and physical suffering of a basically good man is intensely real and moving'.

Angst

James Stewart verliest bij wijze van grote uitzondering zijn geduld (scène uit *Shenandoah*, 1965)

Toch lijken de westerns die Stewart onder regie van Mann maakte slechts een opstapje te zijn naar het echte werk: de duistere en angstaanjagende films waarin hij de hoofdrol speelde onder regie van Alfred Hitchcock, met als hoogtepunten *Rear*

Window (1954) en *Vertigo* (1958). De westerns hadden Stewart een ruwer imago gegeven en dat imago werd door Hitchcock verder uitgebouwd tot dat van een stoere man die ook openlijk zijn zwaktes durft te tonen. Stewart zelf schreef zijn vermogen om dergelijke rollen te kunnen spelen toe aan de impact die de Tweede Wereldoorlog op hem had gehad. Hij was tijdens de oorlog actief betrokken als luchtmachtpiloot die onder meer bombardementen op Duitsland uitvoerde: ‘I had known fear like that and I'd known people who'd been paralyzed by fear. It's a very powerful thing to be almost engulfed by that kind of fear.’ Waar

die ontwikkeling in zijn carrière ook vandaan kwam, het is een feit dat als je de films van James Stewart in chronologische volgorde ziet, je zijn gezicht ziet veranderen: in de vroege films is dat fris en open, in de latere films heeft hij een markante en satanische kop gekregen. Maar Stewart bleef er altijd vertrouwen in houden dat het goede zou overwinnen, en wilde, zoals hij in 1987 zei, herinnerd worden 'as somebody who worked hard for what happened, and who had certain values that he believed in. Love of family, love of community, love of country, love of God.' Eens ëen cowboy, altijd een cowboy - zou je bijna zeggen.

Arie Storm (1963) debuteerde in 1994 met de roman Hémans duik. *In 1997 verscheen zijn tweede roman*, Hemellicht, *bij De Arbeiderspers*.

Chrétien Breukers
De goede outlaw
Een portret van Clint Eastwood

Clint Eastwood heeft een voorkomen dat door een reclamebureau, belast met de opdracht om een profiel van de ideale *outlaw* te schetsen, zou worden afgeleverd. Hij lijkt in zijn geheel uit marmer gehouwen, met als bekroning dat harde, maar toch zachte gezicht, waarin twee gevaarlijke ogen peinzend voor zich uitkijken. En hoewel hij alleen in beweging komt als dat strikt noodzakelijk is, straalt zijn hele lichaam een bedwongen lenigheid uit.

Clint Eastwood (1930) is gemaakt voor de rollen die hij heeft vertolkt, niet andersom. Dit in tegenstelling tot Sylvester Stallone, die zwijgt omdat hij een belachelijke, blafferige en meteen domklinkende stem heeft. De zwijgzaamheid van Eastwood en zijn personages komt voort uit een innerlijke noodzaak, hoewel we nooit te weten komen waaruit die noodzaak bestaat. Die innerlijke noodzaak is het geheim dat alle films waarin hij speelt spannend maakt.

Helaas heeft niet elke regisseur door dat Eastwood maar één bepaald soort personage kan vertolken. Het schrijnendst zijn dan ook de films waarin Eastwood op de lollige toer gaat, bijvoorbeeld die waarin hij samen met een gorilla allerlei avonturen beleeft. Eastwood doet z'n best, maar dat hoofd van hem vertrekt bij elke slechte grap die hij moet uitspreken en zijn lichaam verlangt naar een paard om op te zitten of naar een grote stad waarin hij de midaad te lijf kan gaan.

In de films die wél de moeite waard zijn, van *A Fistful of Dollars* (1964) tot *Unforgiven*, speelt Eastwood een personage dat zich ophoudt in het schemergebied tussen goed en kwaad. Echt goed is hij nooit, zelfs niet als hij een politieagent speelt, zoals in de *Dirty Harry*-films, maar helemaal kwaad is hij ook nooit te noemen. Als Clint Eastwood de *good guy* speelt, oefent het kwaad grote aantrekkingskracht op hem uit. En als hij de *bad guy* speelt, verricht hij ondanks zijn personage zo nu en dan een goede daad.

Lege film

De eerste film waarin Clint Eastwood het type westernheid speelt dat mede dankzij hem zo beroemd is geworden is A *Fistful of Dollars*. In deze bijna bewegingloos te noemen film verschijnt de held in een dorp, dat door twee elkaar rivaliserende families in een wurggreep wordt gehouden. Eastwood speelt de twee families listig tegen elkaar uit, verdient zijn handvol dollars en zorgt ervoor dat het leven in het dorpje zijn normale gang kan hernemen.

Het antwoord op de vraag waarom het personage dat Eastwood vertolkt, doet wat het nu eenmaal doet, wordt beantwoord in de titel van de film: hij wil nu eenmaal geld verdienen. En hij wil, uiteraard, levend uit de strijd komen om naar een volgend dorp te kunnen trekken, waar het allemaal waarschijnlijk weer opnieuw begint. Met de klassieke moraal wordt een listig loopje genomen. Wat wij als kijkers te zien krijgen is een uitsnede uit het leven van een *outlaw*, die aan het eind van de film op zijn altoos trouwe paard verder trekt.

Het ouderwetse westernverhaal, de cowboys tegen de indianen, wordt in deze film abstract gemaakt. De grote vechtscènes krijgen het aanzien van choreografieën, waarbij het niet zozeer lijkt te gaan om wat er gebeurt, maar om hoe het in beeld wordt gebracht. Eastwoods zwijgen bereikt in deze film imposante hoogtepunten, en de aandacht die regisseur Sergio Leone aan details besteedde, lijkt vooruit te wijzen naar films als *Wild at Heart*.

A Fistful of Dollars is een merkwaardig lege film, waarin niet alleen veel wordt gezwegen en esthetisch verantwoord gevochten, maar ook geaarzeld, gewacht en geloerd. In de beelden die we te zien krijgen wordt ingezoomd op delen van huizen, op een stuk van een straat of op een hoek van een kamer. Leone lengt de western aan met een flinke scheut *film noir*. En hoe

langzamer en stiller alles in zijn werk gaat, hoe spannender het wordt.

De western was, kortom, volwassen geworden, en verwierf zich in de jaren daarna een soort cultstatus, met het door dezelfde regisseur gemaakte *Once Upon a Time in the West* als een van de belangrijkste mijlpalen. Dit alles uiteraard begeleid door de typische muziek van Ennio Morricone, waarvan je nooit kunt zeggen of die nu stomvervelend of juist geniaal is (zelf ga ik voor de eerste optie), maar die altijd blijft rondzeuren in je hoofd.

Begin jaren zeventig begon Eastwood aan zijn Dirty *Harry*-cyclus, waarin hij een *outlaw* in de moderne grootstad speelt. Omdat een film in Hollywood niet zomaar over een slechterik kon gaan, werd *Dirty Harry* vermomd als een niet al te gezagsgetrouwe (dat wil zeggen: niet aan het directe gezag, aan zijn superieuren getrouwe) politieagent die er op z'n minst onconventionele methoden op nahoudt.

Deze films sluiten naadloos aan op de westerns waarin Eastwood in dejaren zestig uitblonk. Hij is de slechte goedzak of de goedige slechterik die opkomt voor een zelfgemaakte moraal, waarin orde en rust doelen zijn waarnaar weinig zachtzinnig wordt gestreefd. Ook blijft de hoofdpersoon een *loner*, zonder vrouw of vriendin, want zo'n leven is niet deelbaar. De enkele keer dat de liefde dreigt op te bloeien, wordt de vrouw vermoord of gaat ze gewoon, geruststellend, dood.

Een allerlaatste keer

Unforgiven, het in 1992 verschenen meesterwerk, met regie en hoofdrol van Eastwood zelf, lijkt een reflectie op alle films waarin hij tot die tijd heeft gespeeld. Meteen in de openingsscène verwijst Eastwood naar de spaghettiwesterns van Leone. In een bijna leeg landschap zien we een hut en een boom terwijl de ondergaande zon alles rood kleurt. Een man is met een pikhouweel een kuil aan het graven. Over de beelden heen loopt een tekst die ons vertelt dat een jonge vrouw, niet zonder huwelijkskansen, tot het grote verdriet van haar moeder niet met een goede partij, maar met de wildebras en moordenaar William Munny in het huwelijk is getreden. Ze is, in 1878, aan de pokken overleden. De man die graaft, begrijpen we, is de *outlaw* William Munny, en het graf is bestemd voor zijn overleden vrouw.

Als de tekst is afgelopen verschuift het beeld naar het plaatsje Big Whiskey in 1880, waar een paar cowboys zich proberen te amuseren in het plaatselijke, als biljartclub vermomde bordeel. Een van de meisjes, Delilah, giechelt bij het zien van de ondermaatse jongeheer van een van de cowboys die haar daarop in het gezicht verminkt.

De sheriff, Little Bill (een briljante rol van Gene Hackmann), komtde zaken regelen. Tot woede van de hoeren komen de twee cowboys er met een milde straf vanaf. De bordeeleigenaar neemt genoegen met een aantal paarden in ruil voor de door hem geleden 'schade'. De vrouwen leggen hun spaargeld bij elkaar en loven een beloning uit voor het vermoorden van de twee vagebonden.

Hier begint het verhaal echt. We keren terug naar het hutje waar we Clint Eastwood, alias William Munny, bezig zien met het achterna zitten van varkens. Het wil niet lukken. De beesten ontkomen keer op keer: Munny is niet in de wieg gelegd voor

het boerenbedrijf. Een jonge *bounty hunter* stoort hem in zijn werkzaamheden en vraagt of hij samen met hem naar Big Whiskey wil gaan om het karwei te klaren.

In eerste instantie weigert Munny, maar na ampele overweging reist hij de premiejager achterna. Voordat hij dat doet, oefent hij zich in het schieten op afstand en in paardrijden, vaardigheden die hij enigszins is verleerd. Zijn twee kleine kinderen staren hun vader verbaasd aan. Voordat hij vertrekt, op zijn weerspannige paard gezeten, brengt hij een bezoek aan het graf van zijn overleden vrouw (die Claudia heette) en houdt een korte toespraak tot zijn kinderen. Daarin vertelt hij hoe slecht hij ooit was en dat hij dat nu niet meer is, dankzij hun lieve, helaas overleden moeder. Gevoelig, maar niet sentimenteel, en weg is hij. Op weg naar, om in voetbaltrainerstermen te spreken, zijn laatste kunstje.

Voor dat laatste kunstje zoekt hij een oude kameraad op, Ned genaamd, die inmiddels ook op het rechte pad is. Ned vergezelt hem, warmgemaakt door het te verdienen geld, zeer tegen de zin van zijn vrouw. De twee voegen zich bij de premiejager en begeven zich op weg. Ondertussen is het nieuws dat de hoeren van Big

Whiskey een prijs op het hoofd van de twee cowboys hebben gezet, wereldkundig geworden. De eerste premiejager, English Bob, verschijnt in het stadje om de klus te klaren. Om iedereen af te schrikken heeft de sheriff een verbod op het dragen van vuurwapens ingesteld. Natuurlijk houdt de premiejager zich niet aan het gebod, wat Little Bill hardhandig afstraft. Na de aframmeling die English Bob heeft moeten ondergaan zal het iedereen duidelijk zijn dat met het gezag in Big Whiskey niet te spotten valt.

William Munny weet dat hij door het karwei aan te nemen tegen de zin handelt van zijn overleden vrouw, die hem naar zijn zeggen van zijn slechte gewoonten heeft bevrijd. Maar hij realiseert zich ook dat hij het geld hard nodig heeft: het boerenbedrijf ligt hem niet zo. Ergens tussen die overwegingen moet hij een evenwichtvinden. Met als achtergrond het idee dat het echt de aller-, allerlaatste keer is, begeert hij zich nog een keer in een hachelijk avontuur.

En hoewel Munny twijfelt aan de juistheid van zijn missie, volvoert hij hem met verve. Hij heeft een last op zijn schouders genomen en hij zal die ronddragen tot het (bittere) einde.

Delilah, het meisje dat is aangerand door de twee cowboys, ziet inmiddels niet langer het nut in van verder bloedvergieten. Maar in het Wilde Westen beschikte men nog niet over mobiele telefoon, televisie of e-mail, en daarom blijft het drama zich voor onze ogen onontkoombaar ontrollen.

Net als in *A Fistful of Dollars* verschijnt Eastwood op een avond in het dorp en in het café, waar een eerste confrontatie met de macht, in dit geval de sheriff, niet meteen in zijn voordeel uitvalt. Hij wordt volledig in elkaar geslagen en moet vluchten tot buiten het dorp. Hij wordt verzorgd door de hoeren van de biljartzaal, terwijl zijn compagnons 'voorschotten' nemen op de betaling. Een gebutste Munny maakt zich op voor de definitieve confrontatie.

Schoon schip

In de ver filming van die laatste confrontaties verwerkt Eastwood al zijn opvattingen over goed en kwaad. Als Munny eindelijk is hersteld van zijn verwondingen, sporen ze de twee cowboys op. Ze krijgen een van hen te pakken, maar het lukt niet om hem direct te doden. Blijkbaar zijn ze toch erger uit vorm dan ze dachten en aan de derde premiejager hebben ze niets; die blijkt een opschepper en een lafaard te zijn, aangelokt door het grote geld en de romantiek. Bovendien is hij bijziend.

De tweede cowboy houdt zich vanaf dat moment schuil. Met veel geduld weten Munny en de bijziende metgezel - Ned heeft hen inmiddels verlaten - de man letterlijk in het schijthuis te grazen te nemen. Alweer een weinig heroïsche afrekening. Om beide moorden hangt een waas van tragiek, zodat je bijna zou gaan vermoeden dat Eastwood er een boodschap in heeft willen verstoppen.

De bijziende metgezel vraagt of het vroeger ook altijd zo was, 'Zo spannend. Met overal kogels die in het rondvliegen.' Munny antwoordt: 'Dat weet ik niet. Ik was meestal te dronken.' Hij heeft zijn opdracht volbracht, maar heeft er geen tevreden gevoel aan overgehouden. Hij is oud en moe. Hij had het niet meer moeten doen.

Eind goed al goed, zou je zeggen. Maar nee. Ned is gearresteerd door de sheriff en wordt weinig zachtzinnig ondervraagd. Hij sterft in de gevangenis. Munny en zijn bijziende metgezel horen dat van een van de hoeren die het geld komt brengen. Ned heeft de sheriff verteld dat Munny een van de moordenaars is. En de sheriff kent Munny. Deze gebeurtenis effent de weg voor de grandioze slotscène, waarin Munny naar het café gaat om schoon schip te maken.

In het café maakt de sheriff plannen om Munny en zijn metgezel op te sporen. Net als hij wil zeggen dat ze dat tuig zullen gaan dit en dat, verschijnt William Munny in beeld. Er volgt een klassieke *shoot-out*, waarin Munny het tegen heel erg veel tegenstanders opneemt, nadat degenen die er buiten willen blijven uit het café zijn verdwenen. Munny wint uiteraard.

Little Bill, die het eerste schot heeft overleefd, komt als laatste aan de beurt. Hij zegt tegen Munny: ‘I don't deserve this. To die like this. I was building a house.’ Munny antwoordt: ‘Deserve got nothing to do with this.’ De sheriff wil het laatste woord hebben en zegt: ‘I see you in hell, William Munny.’ Maar Munny is hem de baas en bromt ‘Yeah’ voordat hij de trekker overhaalt.

Het einde van film is een echo van het begin. We zien hetzelfde tafereel, maar nu hangen Munnys kleren aan de lijn te drogen. Een tekst vertelt ons dat de moeder van Claudia enige jaren later kwam kijken naar het graf van haar overleden dochter. Munny en de kinderen waren inmiddels vertrokken. Op de grafsteen stond niet vermeld waarom haar dochter met de beruchte William Munny was getrouwd.

Uit het niets, in het niets

Unforgiven werd bekroond met vier Oscars, waaronder die voor de beste film en de beste regie. Terecht. Eastwood heeft een lege film gemaakt waarin bijna niets lijkt te gebeuren, ook al wordt zo nu en dan iemand vermoord. Het verhaal is eenvoudig, maar zijn manier van het vertellen houdt je aandacht van begin tot einde vast.

Net als *A Fistful of Dollars* is *Unforgiven* een mengeling van *film noir* en Hollywood. En Eastwood en Hackmann hebben waarschijnlijk meer dan eens gegrinnikt over de rivaliteit die ze moesten uitbeelden. Hackmann, beroemd om zijn rollen als keiharde politieman, die het onderspit moet delven tegen de archetypische held Eastwood.

William Munny is een typisch Eastwood-personage. Hij is zwijgzaam, trouw en zelfs in al zijn slechtheid niet helemaal verrot. De laatste woorden die hij tot de sheriff richt, vatten het samen: ‘Deserve got nothing to do with it.’ De typische Eastwood-held verschijnt uit het niets, al dan niet voorzien van een verleden, en verdwijnt na gedane arbeid in het niets. Zomaar.

Hij laat, vreemd genoeg, niets achter, hoewel hij de gang van zaken in een plaats diepgaand beïnvloedt en stuurt. De *loner* Munny, die zich nog een keer laat overhalen om een klus op te knappen, ook al is hij ouder en minder getraind, verdwijnt aan het einde van de film zelfs uit het lege landschap, waarschijnlijk naar San Francisco. We zullen nooit weten of hij zich nog een keer laat overhalen.

Chrétien Breukers (1965) is dichter.

Pieter de Nijs
Just plain John Wayne
Leven en dood van een legende

'I made the Western hero a roughneck'
John Wayne

Zoals er in de populaire muziek altijd maar één King zal zijn, zo bestaat er in de filmwereld maar één Duke. Toch duidt die laatste naam niet, zoals de eerste, op een hiërarchieke orde. John Wayne, geboren als Marion Michael Morison op 26 mei 1907 in Winterset, Iowa, heette eerder Duke dan John Wayne. Marion groeide op in California, waar zijn vader, oorspronkelijk drogist, vergeefse pogingen deed om zich te vestigen als rancher. Uiteindelijk vestigde het gezin Morison zich in Glendale, California. Ze woonden vlakbij een brandweerkazerne en de brandweermannen zagen de jongen steevast roepend naar zijn hond langskomen. Zo werd de jongen al snel, naar zijn hond, 'Duke' genoemd.

Duke excelleerde in football aan de University of South Carolina en het verhaal wil dat hij zo in aanraking kwam met Tom Mix, die ándere legendarische filmcowboy. Mix zou hem een baantje bezorgd hebben als prop boy bij de Fox Film Studio (tegenwoordig 20th Century Fox), in ruil voor een paar kaartjes voor een wedstrijd. Of dat een waar verhaal is, valt te betwijfelen. Toen Wayne later werd gevraagd hoe goed hij en Tom Mix bekend waren, vertelde hij dat hij tijdens het draaien van *The Great K&A Train Robbery* (1926) met een groepje figuranten stond toe te kijken toen Tom Mix aan kwam lopen. 'Hello boys,' zei die, en 'dat was hoe goed ik Tom Mix kende'.

Duke speelde in de late jaren twintig in verschillende films mee als figurant. 1929 was een uitzondering: in dat jaar speelde hij onder de naam Duke Morison een rugbyspeler in *Salute*. De film werd geregisseerd door John Ford, die Dukes carrière beslissend zou beïnvloeden. Zijn eerste grote rol kreeg Wayne in 1930 in een film van Raoul Walsh, *The Big Trail*. De film betekende ook de 'geboorte' van filmacteur John Wayne. Oorspronkelijk zou Gary Cooper de hoofdrol spelen, maar die had geweigerd. John Ford recommandeerde Duke Morisson. Na een screentest, die goed was uitgevallen, was men het erover eens dat de jonge acteur een andere naam nodig had. De eerste suggestie, Anthony Wayne, werd verworpen als te Italiaans en de tweede - Tony Wayne -klonk te veel naar een meisjesnaam. En zo besloot men uiteindelijk tot 'just plain John'. Helaas werkte die nieuwe naam nauwelijks: John Wayne werd vaak verward met andere filmacteurs als John Payne and Wayne Morris. Ook de film was geen succes, ondanks de persconferenties die Wayne trouw bezocht, uitgedost in cowboy-outfit. Het publiek had blijkbaar even genoeg van westerns en niemand zag Wayne in een andere rol dan als cowboy.

Van 1929 tot 1932 speelde Wayne verschillende rollen in kortere films en series voor onder meer Columbia. Zijn prille carrière kreeg een deuk toen hij een affaire begon met Laura LaPlante, zijn co-star in *Arizona* (1931). De baas van Columbia, Harry Cohn, had zelf een oogje op LaPlante en saboteerde Dukes carrière door hem uitsluitend nog slechte rollen te geven. In 1932 echter kreeghij een contract bij Warner Brothers voor een serie B-westerns. In deze serie speelde hij steevast een karakter

met de naam John. In de eerste film van de serie, *Ride Him Cowboy*, voorkomt hij dat een wild paard met de naam Duke wordt gedood. En zo kwam het dat John/Duke de rest van de films die volgden zou rondrijden op een paard dat net zo heette als de hond uit zijn kinderjaren.

Koning van de B-western

Van 1933 tot 1937 ontpopte Wayne zich tot ‘koning van de B-westerns’. Ook al speelde hij verschillende andere rollen, als piloot, playboy, houthakker, zeeman, vrachtwagenchauffeur, cameraman en hoc-

keyspeler, toch zag het publiek hem het liefst als cowboy. Alleen de westerns die hij in deze periode maakte, waren dan ook een succes. Hij speelde onder meer in een serie low budget films voor Monogram, tegen een redelijk salaris (hij kreeg 2500 dollar per film, niet slecht wanneer je bedenkt dat de films in drie dagen werden opgenomen). Vervelend voor Wayne was dat men hem wilde inzetten als ‘zingende cowboy’. Uiteindelijk besloot men om hem alleen de woorden te laten playbacken; het zingen liet men aan een professional (Monogram vond pas in 1934 met Gene Autry een werkelijk zingende cowboy).

In een van de Monogram-westerns, *Sagebrush Trail* uit 1933, werkte Wayne voor het eerst samen met Yakima ‘Yakk’ Canutt, een voormalig rodeocowboy, nu werkzaam als acteur annex stuntman. Canutt werkte samen met Wayne alle stunts - vechtpartijen, het springen op of van een rijdend paard - zo realistisch mogelijk uit. Wayne hield overigens helemaal niet van paarden; het was Canutt die hem leerde paardrijden. In de meeste Monogramfilms die volgden was Canutt zijn dubbel en de kwaliteit van de films hing vooral op diens vaak originele stunts. Een daarvan is bijkans spreekwoordelijk geworden voor het genre: het karakter van Duke, gespeeld door Canutt, verbergt zich voor zijn achtervolgers door zich onder water verborgen te houden terwijl hij ademt door een rietstengel.

Too goddamn perfect

Hoewel Duke redelijk verdiende voor die tijd en maar acht weken per jaar filmde, was hij niet werkelijk gelukkig met de manier waarop zijn carrière zich ontwikkelde. Ook toen Monogram met een tweede filmmaatschappij fuseerde tot Republic kreeg hij geen andere rollen dan die van filmcowboy. Wel probeerde hij van tijd tot tijd iets nieuws uit. In *Westward Ho!* (1935) speelde Duke de rol van een *wagon master*, wiens vader door boeven wordt neergeschoten. Als *marshal* neemt hij wraak, waarbij de hele stad in vlammen opgaat. ‘Ik was vastbesloten nu eens een echte man te spelen,’ vertelde hij later. ‘De meeste cowboys van de jaren dertig waren *too goddamn perfect*; ze dronken nooit, gingen nooit met een meisje naar bed en gooiden ook nooit eens iemand een stoel naar het hoofd. *They were too goddamn sweet and pure to be dirty fighters. Well, I wanted to be a dirty fighter if that was the only way to fight back.* Als iemand een stoel naar je hoofd gooit, dan pak jij er ook een en mept hem terug. Ik probeerde een man te spelen die kwaad wordt, die soms zweet, die graag een meisje zoent, die boos wordt en eerlijk vecht als het kan, maar gemeen als het moet. *You could say, I made the Western hero a roughneck.’*

Hoewel hij er beter verdiende en er een groter budget beschikbaar was, lag het niveau van de Republic-films niet veel hoger dan films bij Monogram. In 1936 stapte Wayne daarom opnieuw over, nu naar Universal, maar ook daar kreeg hij slechts rollen in B-films. In 1938, met zo'n honderd films achter zich en de dertig al gepasseerd, realiseerde Wayne zich dathij blijkbaar was voorbestemd om de rest van zijn leven in goedkope B-films te blijven spelen. Toch was er sprake van een kleine stap omhoog op de ladder van het sterrendom toen hij werd gevraagd voor een rol in een populaire western-serie. Republic zag zijn meespelen in de ‘Three

Mesquiteer'-films als een investering en verhoogde het budget aanzienlijk. Het zouden de laatste B-films van Wayne worden.

Doorbraak

Wayne brak door met *Stagecoach* uit 1939. *Stagecoach*, geregisseerd door Waynes oude vriend John Ford, is volgens vele critici een van de beste westerns ooit gemaakt, al lijkt het verhaal voor hedendaagse begrippen weinig origineel en nogal archetypisch. Wayne speelt de rol van Ringo Kid, die een postkoets begeleidt dwars door gevaarlijk indianengebied. Onder de passagiers bevindt zich een aantal stereotypen: de dikke, wat domme postkoetsbestuurder, de hoer en de gokker, beiden met het hart van goud, de dokter die te veel drinkt, maar die wanneer het erop aankomt dapperder blijkt dan de whiskyhandelaar en de volstrekt corrupte bankier. Uiteraard houdt de Kid gedurende de rit de postkoets vrij van indianen en wanneer het er allemaal wel heel ernstig uitziet, komt de cavalerie net op tijd. Niet alleen het verhaal is trendsettend geweest voor latere westerns, ook de omgeving werd typerend. De film werd opgenomen in Monument Valley, waar Ford en Wayne nog vaak zouden

terugkeren. *Stagecoach* was het begin van Waynes werkelijke carrière: hij bleef de volgende vijfendertig jaar een *box-office attraction*.

Wayne als Ringo Kid met de passagiers van de postkoets
(uit: *Stagecoach*, 1939)

Soldaat zonder training

Tijdens de oorlog speelde Wayne voor Republic behalve in westerns ook in oorlogsfilms (*Flying Tigers*, 1942, *The Fighting Sea-Bees*, 1944), en deed dat ook voor andere maatschappijen zoals RKO (*Back to Bataan*, 1945) en MGM (*They were expendable*, -een film van John Ford - 1945). Meer nog dan met een film als *Stagecoach* vestigde Wayne zijn reputatie door zijn optreden in oorlogsfilms: het publiek begon hem te associëren met alles wat conservatief, republikeins en patriottistisch was. Paradoxaal genoeg had Wayne geen enkele militaire ervaring. Trouwe biografen maken, op deze plaats in Waynes levensgeschiedenis aanbeland, steevast melding van diens ‘desperate’ pogingen om dienst te nemen, en vermelden dan zijn leeftijd (hij was vierendertig), zijn huwelijk (hij had vier kinderen) en zijn fysieke gesteldheid (hij had een ‘slechte’ schouder) als redenen voor de afwijzing. Feit blijft dat Wayne zijn kans op *stardom* greep in een periode dat Hollywood de ene na de andere filmacteur zag vertrekken naar het front, en dat geeft zijn optreden als commandant van een Philippijnse guerilla-eenheid (in: *Back to Bataan*), als kapitein van een

motortorpedoboot (in: *They Were Expendable*) en als ijzervretende sergeant (in: *The Sands of Iwo Jima*) een merkwaardig tintje.

Oude man

Waynes belangrijkste western ná *Stagecoach* was *Red* River (1948), met Montgomery Clift en Walter Brennan en geregisseerd door Howard Hawks. Duke speelde Thom Dunson, een vee-eigenaar die tijdens de tocht door z'n koppig en keihard optreden tegen zijn cowboys in conflict raakt met zijn aangenomen zoon, Matthew Gart (Montgomery Clift). Er ontstaat een gevecht en Dunson wordt gewond achtergelaten, maar hij herstelt en trekt zijn ‘zoon’ na met een groep mannen. Gart is onderweg verliefd geworden; het meisje verhindert een gevecht tussen vader en ‘zoon’ en op haar aandringen volgt een verzoening.

John Ford zou later zeggen dat *Stagecoach* van Wayne een ster had gemaakt, maar dat hij pas in *Red River* bewees dat hij kon acteren. Ford: ‘Hij las het script voor *Red River* en zei: “Ik weet niet of ik wel een oude man wil spelen.” Ik zei: “Over niet al te lange tijd ben je een oude man, en je kunt er maar beter aan leren wennen. En je zou ook wel eens mogen beginnen met het spelen van een karakter, in plaats van de rotzooi die je tot nu toe hebt gespeeld.” Dus hij zei: “Hoe laat ik zien dat ik een oude man ben?” en ik zei: “Heb je mij ooit zien opstaan? Doe het maar gewoon zo.” Dus dat deed hij en toen hij de film zag zei hij: “Jezus, ik ben oud.”’

Typerend genoeg speelde Wayne in veel films die op *Red* River volgden een man die ouder was dan hijzelf. In de cavalerietrilogie van John Ford bijvoorbeeld speelde hij twee van de drie keer een man die tegen zijn pensioen loopt. In het eerste deel van deze trilogie, *Fort Apache* (1948, met onder meer Henry Fonda en Shirley Temple), speelde Wayne cavaleriekapitein Kirby York. De film gaf een beeld van het legerleven langs de *frontier* ten tijde van de oorlogen met opstandige indianenstammen en draait rond de problematiek van loyaliteit versus opstandigheid ten opzichte van het leger. Fonda speelde de arrogante Owen Thursday, een hogere legerofficier van het type Custer. York krijgt ruzie met zijn superieur over de slechte behandeling van de indianen en dreigt zelfs voor de krijgsraad te worden gedaagd. Thursday leidt zijn troep in een campagne tegen de indianen, maar wordt in de pan gehakt. Het slot van de film toont Wayne, intussen zelf commandant van het fort, die een aantal journalisten ontvangt en zich heeft neergelegd bij de gedachte dat het dwaze en eigengereide optreden van Thursday tot een heroïsch verhaal - een van de vele mythen van het Westen - is uitgegroeid.

In *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) is Wayne opnieuw een legerkapitein, Nathan Britties. Britties loopt tegen de zestig en nadert zijn pensioen. Net als in de vorige film is er een onbetrouwbare indianenagent die de indianen wapens verkoopt. Brittles probeert de vrede te handhaven en rijdt naar het indianenkamp om te overleggen met het oude opperhoofd, John Big Tree. 's Nachts jaagt hij met zijn soldaten de paarden van de indianen op en zo wordt een oorlog voorkomen. Brittles zelf blijft als scout verbonden aan het leger dat hij als zijn tweede thuis is gaan beschouwen. Rio *Grande* (1950) is de laatste film van de cyclus. Ook in deze film speelt Wayne een cavaleriekapitein, Kirby Yorke (dit keer dus zonder -e). Het is de enige film uit de

serie (en een van de weinige uit Waynes carrière) waarin Waynes personage een conflict uitvecht van amoureuze aard, in dit geval om het terugwinnen van de liefde van zijn echtgenote.

A man's gotta do what a man's gotta do

Veel van de films die Wayne in de jaren vijftig en zestig maakte, ook de westerns, hadden een uitgesproken politieke kleur. De western die hij in 1959 maakte met Howard Hawks, Rio *Bravo*, is daarvan een goed voorbeeld. Wayne speelt een sheriff die aanvankelijk alleen lijkt te moeten afrekenen met een gang die een van zijn gevangenen probeert te bevrijden. Gelukkig wordt hij bijgestaan door enkele, net als in *Stagecoach* nogal stereotiepe karakters. Zo is er de onbesuisde, maar voortreffelijk schietende jonge revolverheid in spe, de oudere man met zijn *shotgun* en Dean Martin als de voormalige *deputy* Dude, die hopeloos aan de drank is geraakt, maar gelukkig net op tijd de drank weet te laten staan. Rio *Bravo* was zo succesvol dat

Wayne er samen met Hawks nog twee variaties op zou maken: *El Dorado* (1967) en Rio *Lobo* (1970). De film was bedoeld als antwoord op Fred Zinnemans *High Noon* (1952, met Gary Cooper) Wayne had hevige bezwaren tegen High Noon, waarin een politieman vergeefs zoekt naar hulp wanneer hij het moet opnemen tegen een drietal bandieten. Volgens hem was zoiets in het Westen volkomen onmogelijk - mannen die het leven aan de *frontier* hadden leren kennen zouden nooit iemand zo in de steek laten. Ze zouden de stad die ze hadden opgebouwd gezamenlijk verdedigen. Wayne zag de defaitistische geest die uit High *Noon* sprak als in tegenspraak met alles waar het Westen voor stond en derhalve als een regelrechte aanval op de Amerikaanse mentaliteit.

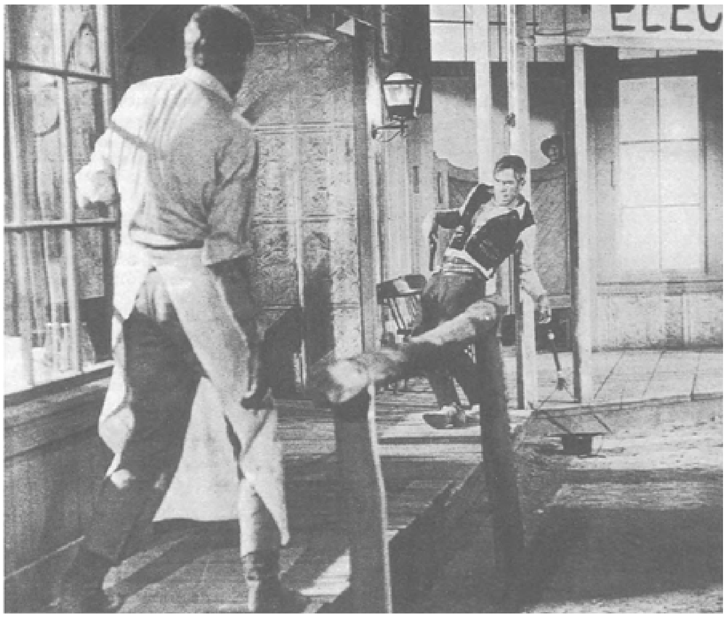
John Wayne, met Winchester, zoekt dekking in *Rio Bravo* (1959)

The Man Who Shot Liberty Valance (van John Ford, uit 1962) lijkt vanuit een vergelijkbare optiek gemaakt. Centraal staat eenprobleem waar Wayne al eerder een oplossing voor had gepresenteerd: wat te doen wanneer je wordt geconfronteerd met iemand die alle regels aan zijn laars lapt en met veel vertoon van geweld het leven van onschuldige burgers onveilig maakt. Daar had Wayne in de persoon van een van zijn filmpersonages een even simpel als eenduidig antwoord op: ‘a man's gotta do what a man's gotta do’.

De film opent met de aankomst van senator Ransom Stoddard (James Stewart) en diens vrouw Hallie (Vera Miles) in het stadje Shinbone. Ze komen voor de begrafenis van Tom Doniphon (John Wayne). Stoddard staat wijd en zijd bekend als ‘de man die Liberty Valance neerschoot’ en wordt dan ook met zeer veel respect ontvangen. Het is de reporters van de lokale krant echter volstrekt onduidelijk waarom een zo beroemd man als Stoddard na al die jaren terugkomt voor de begrafenis van iemand die in het stadje een volstrekt anoniem bestaan leidde. Stewart vertelt daarop, in een lange *flashback* het ware verhaal van ‘de man die Liberty Valance neerschoot’. Vele jaren eerder, in het midden van dejaren tachtig, werd Shinbone geterroriseerd door een bandiet, Liberty Valance (Lee Marvin), die in dienst was van een rijke veeboer. Alleen Tom Doniphon is minstens even snel met een revolver, maar die bemoeit zich niet met de conflicten in het stadje. Stoddard is als jong ambitieus advocaat op weg naar Shinbone. Hij komt met Valance in aanraking wanneer die de postkoets overvalt.

Omdat hij probeert een van de inzittenden te verdedigen tegen het ruwe optreden van Valance wordt hij door de bandiet afgetuigd en voor dood achtergelaten. Doniphon vindt hem en brengt hem naar Shinbone, waar hij wordt opgekalefaterd door Hallie, dochter van de eigenaar van een restaurant. Om zijn schuld te voldoen bindt hij een schort voor en helpt met afwassen - tot groot vermaak van Doniphon, die verliefd is op Hallie, maar zich nog nooit heeft uitgesproken. Valance zoekt het conflict met Stoddard op en die begrijpt dat, ook al kan hij beter overweg met zijn wetboek dan met een pistool, er maar een uitweg is: een duel. Toch gaat hij de onvermijdelijke confrontatie aan. Valance drijft de spot met hem, maar verliest het tot ieders verrassing van Stoddard zodra het op schieten aankomt. Zo is de wet gevestigd en Stoddard

is een held. Als gerespecteerd volksvertegenwoordiger verdedigt hij met veel succes de belangen van de hardwerkende *settlers* tegen die van de veeboeren. *En passant* verovert hij het hart van Hallie, en Doniphon verwoest gedesillusioneerd de aanbouw van zijn huis, die hij voor haar had gebouwd. Pas vele jaren later krijgt ook Stoddard te horen wat er werkelijk is gebeurd op de avond van de *shoot-out*. Doniphon had zich laten vermurwen door Hallie die hem had gesmeekt Stoddard te redden: vanuit een donker steegje had hij Valance neergeschoten zodra Stoddard (mis) vuurde. 'Het was moord in koelen bloede, maar ik kan er mee leven,' voegt hij Stoddard toe.



Ranse Stoddard (James Stewart) lijkt Liberty Valance (Lee Marvin) neer te schieten (scène uit *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)

Amerikaanse paradox

John Ford maakte met *The Man Who Shot Liberty Valance* een film die het maken van een legende tot onderwerp had - de legende over een 'dapper man', maar ook de legende van 'het Wilde Westen'. Ogenschijnlijkgaat de film over het basisprobleem van de *frontier:* het vestigen van wet en orde boven de anarchie en het principe van het 'recht van de sterkste' (in dit geval snelste). Wat dat betreft wijkt de film niet af van het stereotiepe westernverhaal, waar het conflict steeds draait om een situatie van chaos en onrecht, waarin door een nieuwkomer orde gecreëerd moet worden.

Toch geeft Ford een ander beeld van dit stereotype. ‘When the legend becomes fact, print the legend,’ zegt Maxwell Scott, de redacteur van de Shinbone Star. In The *Man Who Shot Liberty Valence* wordt duidelijk hoe geschiedenis en mythe in de western in elkaar zijn geschoven. De mythe wil dat de Wet is gebracht door een man uit het geciviliseerde O osten van de Verenigde Staten, iemand die de Wet in het Westen heeft verdedigd met een pistool in zijn hand. De werkelijkheid is dat Shinbone is bevrijd door een man die het met die wet niet zo nauw nam. Ford varieert verder op een aantal clichégegevens die rond het genre van de western zijn ontstaan. Neem als voorbeeld het cliché van de *shoot-out* midden op de hoofdstraat. Ook al is Doniphon minstens even snel als Valance, toch kiest hij voor een duister straatje en voor een - in termen van het in de western overgeleverd beeld - ‘laf’ perspectief. Desondanks - en dat wordt goed gesymboliseerd in de figuur van Wayne - is er ook sprake van een zekere (romantische) tragiek, en van een variant op het oude bijbelse gezegde dat ‘hij die het zwaard hanteert erdoor zal omkomen’. Dekeuze waar Doniphon voor komt te staan is principieel tragisch: hij moet om zijn geliefde te behouden, zijn rivaal redden, waardoor hij zijn geliefde zal verliezen.

Het zijn dit soort conflicten waar Waynes personages een abonnement op hebben. Feitelijk speelt Wayne steeds een *loser*, iemand die zich het liefst afzijdig houdt, maar in conflictsituaties ‘doen moet wat hij moet doen’-omdat er simpelweg niemand anders die het doet. Beter dan met Waynes monolitische tautologie kan de eeuwige Amerikaanse paradox niet worden verwoord: in de Amerikaanse (buitenlandse) politiek is het aloude conflict er steevast een geweest tussen afzijdig blijven of ingrijpen. Vanaf het moment dat de Verenigde Staten zich hadden ontpopt als wereldmacht voelden ze de morele last en verplichting op te komen voor een (wereld)orde, zelfs wanneer de wereld die orde niet leek te willen (zoals het geval lijkt met het steeds dreigend ingrijpen in Irak). Waynes zogenaamde ‘politieke correctheid’ is die van de natie -en dat is de reden dat zijn filmverschijning praktisch is samengevallen met zijn werkelijke gestalte, en dermate legendarische dimensies heeft aangenomen.

Hoog in het zadel

Iedere filmster bestaat uit een amalgaam van fysieke kwaliteiten, maar het bijzondere van Wayne was dat hij bij uitstek een ster was met lichamelijke uitstraling. Wayne zat altijd ‘hoog in het zadel’ en dat is een beschrijving met zowel fysieke als morele implicaties. Zijn voorkomen had iets bijkans statuesks, een soort van monumentale onverzettelijkheid.

Het is die mengeling van fysieke en morele eigenschappen die in zijn films geregeld worden uitgespeeld. Zo zegt Will Anderson (uit *The Cowboys*) tegen de zwarte kok: ‘In mijn regiment, Mr. Nightlinger, stond ik bekend als “Old Ironpants” [...].’ In veel films wordt Waynes lengte het metonym voor zijn gehele karakter. Zo torent hij in *Rio Bravo* letterlijk uit boven de drankzuchtige Dean Martin en wordt hij door mensen die hem niet kennen aangesproken als: ‘you, big guy’.

Ondanks het feit dat Wayne zich bij voorkeur in actie liet filmen, in een vuur- of vuistgevecht, of op en met een paard springend, is hij nooit eendimensionale *action*

hero geweest zoals, bijvoorbeeld, Sylvester Stallone of Bruce Willis. Hij miste de bouw en de gespierdheid van een actieheld, en zijn uiterlijk diende soms zelfs tot mikpunt van spot voor andere personages. Toch staat hij in iedere film als een blok beton en zo zat hij ook in het zadel. Waynes ‘stoere’ imago komt dan ook niet voort uit gespierd optreden, maar uit koppig doorzetten. Vanwege zijn lichamelijke robuustheid kan hij -meer dan anderen -incasseren en er zijn dan ook maar weinig films waarin Wayne geen verwonding oploopt en desondanks doorloopt. (Het mooiste voorbeeld daarvan komt uit The *Longest Day*, waarin Wayne een kolonel speelt van de paratroopers die bij zijn val z'n enkel heeft gebroken. Op het moment dat de dokter hem dat vertelt, antwoordt de kolonel: *‘Oh well*, doe m'n laars maar weer aan en bindt de veters strak vast.’)

Waarschijnlijk was Wayne daarom ook op zijn best wanneer hij de rol van een wat oudere, wat gezette man speelde, die graag drinkt en kampt met een gebrekkig gezichtsvermogen of met voortdurende pijn ten gevolge van een voortwoekerende ziekte.

Ook in dit soort rollen liep de filmster direct in de pas

met de mens. Want al onderging Wayne (in 1965) een kankeroperatie en beschikte hij vanaf dat moment nog maar over driekwart long, ook al had hij een ladder nodig om op een paard te komen en moest hij een corset dragen om in het zadel te kunnen blijven, hij bleef gestalte geven aan karakters die waren begiftigd met een monumentaal soort van doorzettingsvermogen.

Het lapje voor het ene oog, dat Wayne zich In *True Grit* (1969) aanmat, spreekt wat dat betreft boekdelen. In die film, gemaakt naar een roman van Charles Portis, speelde Wayne de aan lager wal geraakte *marshal* Rooster Cogburn. Wayne beschreef het personage dat hij moest spelen als ‘slordige, eenogige boef met een drankprobleem en een oneerbare reputatie’ en als ‘man die lang genoeg heeft rondgelopen om te weten dat je geen woorden vuil maakt aan boeven, maar iedere truc gebruikt om ze achter slot en grendel te zetten.’ Het verhaal draait om de achtervolging door Rooster van een bende boeven waaronder de moordenaar van de vader van de veertienjarige Mattie Ross (Kim Darby). Rooster/Wayne maakt een uiterst onverzettelijke indruk in het gevecht met de bende, die hij, geheel alleen, tegemoet rijdt met een pistool in zijn ene en een Winchestergeweer (sinds *Stagecoach* Waynes *trademark*) in de andere hand.

Voor Rooster won Wayne een Oscar - zijn eerste. Zijn dankwoord was kort: ‘Als ik had geweten wat ik nu weet, zou ik al vijfendertigjaar geleden een lap voor mijn oog hebben gedaan.’ Toen hij terugkwam op de set van *Rio Lobo*, waarvan hij de opnames had onderbroken om zijn prijs op te halen, zag hij tot zijn verbazing dat de hele *crew* tot en met regisseur Howard Hawks en zijn paard van een lapje voor één oog was voorzien.

John Wayne, onverzettelijk als altijd, in een scène uit *True Grit* (*1969*)

Of het aan dat typerend beeld van ‘altijd doorgaan’ lag, of niet, zeker is dat Wayne zelden ‘stierf’ in zijn films. In een van zijn laatste films, *The Cowboys*, moest hij er dan eindelijk aan geloven. In deze film uit 1972 speelde hij Will Anderson, een oude

rancher, die zijn koeien moet gaan verkopen, maar zonder cowboys is komen te zitten omdat iedereen is aangestoken door de goudkoorts. Hij besluit een stel schooljongens in te huren als veedrijver en met verder alleen een oudere zwarte kok als gezelschap begint de tocht. Een bende bandieten volgt de troep. Wayne vernedert de leider van de bende (Bruce Dern) in een vuistgevecht, maar

de bendeleider grijpt naar zijn pistool en schiet hem neer. De jongens begraven hun oude leidsman en besluiten om de kudde terug te veroveren. De meeste bendeleden sneuvelen, de jongens voltooien de tocht en keren terug met een grafsteen voor Wayne. Symbolisch genoeg kunnen ze de piek waar ze hem begraven hebben niet meer terugvinden: hij is letterlijk opgegaan in het land waar hij van hield. Het leek erop dat ook Wayne hier zich had neergelegd bij het einde van een genre.

Nog één keer zou hij als boegbeeld van een definitief verloren gegaan tijdperk de strijd aangaan. In zijn laatste film, *The Shootist* (1976) speelde hij Bernard Books, een politieman met een nogal dubieuze reputatie vanwege de vele boeven die hij, zonder pardon, heeft neergeschoten. James Stewart is een oude vriend, nu dokter, die hem vertelt dat hij aan een vergevorderde vorm van kanker lijdt en nog maar kort te leven heeft. Liever dan dood te gaan in zijn bed kiest de oude revolverheld voor een confrontatie met een drietal oude vijanden. Als in een soort *remake* van *The Man Who Shot Liberty Valance* komt het tot een vuurgevecht, waarbij Books afrekent met zijn drie tegenstanders, maar zelf wordt neergeschoten door een volstrekt anonieme barman. Of het de wetenschap was dat Wayne tijdens de film zelf vocht tegen de kanker of niet, feit is dat dit een film was die door de critici unaniem werd geprezen en dat was, mede vanwege Waynes reputatie op politiek gebied, wel eens anders geweest.

Nostalgische sentimenten

Wayne geloofde werkelijk in de mythes die het onderwerp waren van zijn films. Hij geloofde in 'the American way of life' en in de legendes die daaraan ten grondslag liggen. Typerend voorbeeld is het project waaraan hij een groot deel van zijn tijd en kapitaal besteedde en waaraan hij bijna failliet ging: het verfilmen van de 'heroïsche' 'Battle of the Alamo'. Wayne was ervan overtuigd dat het 'ware' verhaal van drie volkshelden, Davy Crockett, Jim Bowie en William Travis, die met een kleine groep vastberaden mannen vochten tegen een enorme overmacht en die hun leven gaven voor de onafhankelijkheid van Texas een van de meest heroïsche momenten was in de geschiedenis. In dit soort verhalen school de les die jongeren zouden moeten leren - jongeren die blijkbaar geen benul meer hadden van de waarden waar hun vaders en grootvaders voor waren opgekomen. Wayne maakte meer van dit soort films, zoals *The Green Berets* uit 1968. Ook in deze film, net als *The Alamo* (1960) geregisseerd door Wayne zelf, spreekt diens pure conservatisme boekdelen. Uiteraard is hier de Amerikaanse soldaat, dievoor dewereld het gevechtaangaat met het communisme, de ware held. In films als deze, waarin hij zijn politieke visies kon botvieren zonder de rem van een regisseur als Ford of Hawks, positioneerde Wayne zich onomwonden in het rechts-conservatieve kamp. Het zijn volstrekt eendimensionale films, zonder de persoonlijke tragiek en de psychologische conflicten die films als die van Ford, als *The Man Who Shot Liberty Valance, The Cowboys* en *The Shootist* interessant maken om naar te kijken. En dat maakt dat, ten slotte, John Wayne als filmpersonage tóch verschilt van de man. Als personage was Wayne de belichamingvan een verloren tijdperk, van een tijdperk waarover nog slechts legendarische verhalen de ronde doen, die weinig of niets te maken hebben met de

realiteit van wat ‘het Wilde Westen’ is gaan heten. In films als die van Ford wordt immers een ding duidelijk: dat de western-de westernroman, de westernfilm - wordt geregeerd door een set van specifieke waarden, die raken aan de sociale identiteit van de Verenigde Staten, aan de geschiedenis van het land, waarvan een deel is omgevormd naar een mythe. Want de western portretteert letterlijk een plek buiten de tijd, waar sentimenten van allerlei aard - nostalgische en sentimentele, sociaal primitieve en soms zelf antisociale en anarchistisch-individualistische sentimenten - op een ongevaarlijke manier werden uitgespeeld. Misschien is Wayne daarom in zijn (betere) westerns ook een wezenlijk ánder personage dan in andere films, zoals de oorlogsfilms waarin hij speelde: een man met een tragisch lot, veroordeeld tot een eenzaam bestaan, zonder liefde of aanhankelijkheid, met als enige troost de fles. Een man ook die steeds opnieuw de belichaming is van het onontkoombare gegeven dat het ‘Wilde Westen’ ten dode is opgeschreven, ja, dat dat legendarische Westen feite-

lijk nooit bestond: dat er alleen die dunne lijn was tussen de anarchie van de *frontier* en de orde van de vanuit het Oosten oprukkende beschaving en dat die orde het áltijd moet winnen van de anarchie.

Wayne maakte zich in het werkelijke leven altijd sterk voor de waarden die Amerika groot hadden gemaakt: eigen initiatief, vrijheid van handelen enzovoort. In zijn westerns speelt hij echter steevast het individu dat bijna tegen zijn wil in wordt gedwongen een einde te maken aan de wereld waarin hij zich vrij voelde - een man die zich gedwongen ziet de orde te bevechten en zo eigenhandig een einde maakt aan de wanordelijke wereld waarin hij zich thuis voelde.

Misschien is daarom *The Shootist* uiteindelijk de beste film die een acteur als Wayne kon maken. Bernard Books ziet in dat hij beter de dood kan zoeken dan, zoals een doorsnee-mens, naamloos ergens in een bed te sterven. Dat hij van achter wordt neergeschoten door een naamloos man tekent voor de toeschouwer het einde van de legende: wat nooit waarheid was - eerlijk vechten duurt het langst - wordt in de film bevestigd. Maar de film onderstreept tegelijk de kracht van die legende: voor iedereen in de film namelijk blijft Books de geduchte revolverheld die hij zijn leven lang was - iemand die het opnam tegen drie man, die drie man doodde en daarbij zelf omkwam.

Literatuur

Ian Cameron en Douglas Pye (eds.), *The Book of Westerns*. Continuum, New York, 1996.

John Tuska, *The Filming of the West*. Doubleday & Comp., New York, 1976.

Pieter de Nijs (1953) is eindredacteur van BZZLLETIN.

Hiske Dibbets
De onweerstaanbare western

Op regenachtige zondagmiddagen ben ik graag in het westen van Amerika. De afstandsbediening is mijn pistool, de tv mijn ondergaande zon en bij de eerste beelden van dorre vlaktes en stoffige wegen voel ik me al thuis. Als zondagse kabel-cowboy heb ik heel wat westerns gezien. Niet allemaal natuurlijk, want sinds in 1903 *The Great Train Robbery* werd uitgebracht, zijn er in Amerika zo'n 4500 gemaakt.

Het liefst kijk ik naar films met John Wayne. James Stewart of Clint Eastwood zijn natuurlijk ook goed, maar net iets te aantrekkelijk. James Stewart heeft bijvoorbeeld niet de juiste motoriek voor een cowboy. Te paard blijft hij een verklede kantoorklerk met een klappertjespistool op weg naar het carnaval. En Clint Eastwood wil diep in zijn hart liever films maken over getormenteerde jazzmuzikanten dan in de gedaante van Bronco Billy over de prairie hobbelen. Dat zie je aan hem. Als Clint zijn pistool trekt, doet hij dat heel artistiekerig en zelfbewust. Nee, geef mij maar John Wayne, die rookt en drinkt en schiet - gewoon omdat hij het graag doet. Als John naar zijn holster grijpt, zoek je vanzelf dekking. Ik ben trouwens niet de enige die hem de leukste en beste van de westernsterren vindt; in 1995 bleek uit de jaarlijkse Amerikaanse Harris Poll dat Wayne nog steeds de lijst van favoriete acteurs in de Verenigde Staten aanvoert.

Over mijn liefde voor John Wayne en de western in het algemeen heb ik me wel eens verbaasd. Eigenlijk kan ik nauwelijks uitleggen waarom ik een fan ben van het genre, en als ik het toch probeer, wordt het een weinig overtuigende opsomming. Soms kijk ik alleen naar westerns vanwege de titel. Wanneer films als *Beneath Arizona Skies, Paradise Canyon* of *Frontier Horizon* in de gids worden aangekondigd, wil ik ze onmiddellijk zien. Toch zijn die mooie titels onderling inwisselbaar, want westerns gaan altijd over hetzelfde: een eenzame man -type ruwe bolster, blanke pit -rijdt een onbekend gebied binnen en neemt het op tegen een corrupte sheriff en diens hulpje of een stelletje vijandige indianen of een groep wilde bankrovers, die hij - natuurlijk na het demonstreren van zijn schietkunst - uiteindelijk overwint. *The end.* Als je geluk hebt, wordt de held nog verliefd op een plaatselijke schoonheid, maar eigenlijk kun je rustig in slaap vallen tijdens de ene western en ontwaken tijdens de volgende, zonder het te merken. Er zijn uitzonderingen, zoals het meeslepende epische drama van *How The West Was Won*, het spannende verhaal van *The Good, the Bad and the Ugly*, het romantische *Dances with Wolves* of het schitterende spektakel van *Heavens's Gate*, waarin kosten noch moeite gespaard zijn om een realistisch beeld te geven van Wyoming in 1892, maar doorgaans denk ik na afloop: wat heb ik nou gezien? Ik kijk in ieder geval niet vanwege de dialogen, want die beperken zich doorgaans tot ‘Hi, what's up Jack?’ of simpelweg ‘Uhu’.

De eenvoudige verhaallijnen en recht-voor-z'n-raaptaal hebben een zekere charme, maar westerns worden ronduit kwalijk wanneer je ze tegen het licht van de geschiedenis houdt. Waarschijnlijk is er geen enkel ander historisch genre waarin de feiten zo worden verdraaid en ware gebeurtenissen zo worden verdoezeld -en zelfs verkracht-als in de western. Niet voor niets zegt de Texaanse schrijver Larry McMurt, bekend van de *Lonesome* Dove-tetralogie, dat historici die zich bezighouden met het Amerikaanse westen permanent gefrustreerd worden omdat de leugens rond

het gebied door de films veel krachtiger zijn dan de waarheid. Zelf kwam ik tot die ontdekking toen ik in Amerika ging studeren en geschiedenis als bijvak koos. Het echte verhaal van hoe het westen werd overwonnen is er in ieder geval een van aankopen (de *Louisiana-purchase* in 1803), klunzige belegeringen tegen de Mexicanen (bijvoorbeeld bij San Antonio in het huidige Texas in 1836), van problematische huifkartochten (de *Oregon-trail* in 1841), hebberigheid (de

Californische goudkoorts in 1849) en een gruwelijke en voortdurende massamoord op de indianen. Geen gebeurtenissen om trots op te zijn en in de films krijg je die dan ook nauwelijks te zien. De western hoort nu eenmaal niet tot het domein van de werkelijkheid, maar van de mythe.

Om die mythe te begrijpen moet je wel wat weten van de Amerikaanse geschiedenis en cultuur. Van oudsher hebben Amerikanen de ongerepte natuur van hun land verheerlijkt en vereenzelvigd met de beleving van vrijheid, puurheid en spiritualiteit. De eerste protestanten in Amerika geloofden dat verlossing alleen kon voortkomen uit de mens zelf en dat die door middel van eenzaamheid en afzondering verkregen kon worden. De wildernis was daarvoor de plaats bij uitstek. De goddelijke vonk die volgens de protestanten in de natuur besloten lag, sloeg snel over naar andere gebieden van de Amerikaanse cultuur. Zo hebben Amerikaanse filosofen en schrijvers de stad vaak beschreven als een poel des verderfs en steeds naar de natuur gewezen als een heilzame plek. De vroege Amerikaanse schilderkunst typeert zich door weidse landschappen waarin menselijke figuren opvallend vaak ontbreken. Eigenlijk is het sublimeren van de natuur voor Amerikanen altijd een manier geweest om zich af te zetten tegen het mondaine leven van het oude Europa.

Het beeld van de cowboy, die te paard over de prairie trekt, past dus goed in deze Amerikaanse traditie om de wildernis en de eenzaamheid te romantiseren. Daarnaast verenigt het plaatje nog een aantal karakteristieken van de nationale cultuur. De cowboy in de western is niet statisch, maar in beweging; *just a stranger passing through*, zoals de Amerikanen zeggen. Toch is hij niet zomaar een dolende ziel; hij heeft wel degelijk een missie en die heeft te maken met het verkondigen van de nieuw verworven vrij heden van de nieuwe natie.

In geschiedenisboeken worden meestal drie redenen gegeven voor de ijver waarmee de Amerikanen in de tweede helft van de negentiende eeuw hetwesten veroverden. De eerste is de explosieve groei van de bevolking en economie in het oostelijke deel van het land, waardoor de druk werd opgevoerd om een nieuw territorium te ontginnen. De tweede is de angst dat de Europeanen wanneer de Amerikanen het niet zouden doen, het land zouden inpikken en de derde, veruit belangrijkste reden is van ideologische aard en heeft te maken met een nationalistische beweging die sterk opkwam na 1840 en *Manifest Destiny* werd genoemd. De ideeën van die beweging, die op grote schaal werden verspreid via kranten, kwamen erop neer dat de Amerikanen de verworven vrijheden van de nieuwe natie over het hele continent moesten verspreiden. Een boodschap die de bevolking kennelijk zo aansprak dat ze haar tot de dag van vandaag in de rest van de wereld ten uitvoer probeert te brengen.

Ook de eenzame cowboy in de western heeft deze opdracht - daarom rijdt hij aan het einde van elke avontuur de horizon weer tegemoet. Hij zal niet rusten voordat de *final frontier* - de laatste grens tussen de bewoonde en de onbewoonde wereld - is bereikt. Het experiment van de Amerikaanse vrijheid, door een aantal stijve politici en advocaten in steden aan de oostkust op schrift gesteld, wordt door de cowboy in de wildernis uitgevoerd. Daar verkondigt hij in begrijpelijke taal de boodschap van het nieuwe volk. De cowboy is de nieuwe mens in een nieuwe wereld, het archetype van de eerste Amerikaan.

De personages van de western leven dus in een gesloten systeem, in een voertuig over Amerikaanse normen en waarden, in een modern *Manifest Destiny*. In een artikel over de immense populariteit van John Wayne in The New York Review of Books

van 6 maart 1997 schreef Gary Wills: ‘He (John Wayne, H.D.) is the avatar of the hero in that genre that best combines all the mythic ideas about American exceptionalism -contactwith nature, distrust of government, dignity achieved by performance, skepticism toward the claim of experts’.John Wayne, kortom, kon Amerika's favoriete filmster worden omdat hij de vleesgeworden Amerikaanse oerheld is. Hij mag dan drinken en schieten, hij blijft zuiver van geweten.

Gary Wills merkt verder op dat, hoewel de ondergang van de western vaak is voorspeld, het genre op de een of andere manier steeds weer opleeft. Ook in deze tijd is de western weer populair en wordt opnieuw gebruikt als voertuig voor de waarden en normen van de veranderde Amerikaanse samenleving. In de afgelopen jaren zijn er zelfs een aantal ‘politiek correcte’

westerns gemaakt, zoals *Dances with Wolves* in 1990, waarin de onderdrukking van de indianen aan de orde komt, en *Unforgiven* in 1992, waarin een feministisch thema wordt uitgewerkt. Toch verklaart dat nog niet het blijvende succes van de traditionele western. Volgens mij kijken Amerikanen niet zozeer naar de films om te zien hoe ze het westen hebben veroverd, maar hoe ze het weer hebben verloren. Nu de grote vrijheden van toen zijn ingewisseld voor wetten en regels is de western een soort electronisch reservaat geworden. Amerikanen mogen er roken zonder beboet te worden, kunnen naar de hoeren zonder dat er schande van wordt gesproken en elkaar beledigen of neerknallen zonder voor de rechter te worden gesleept - en dat alles terwijl ze zuiver blijven van geweten en trouw aan de idealen van hun vlag.

Maar wat maakt de western nu zo onweerstaanbaar voor niet-Amerikanen als ik? Van al die films die ik op zondag luierend vanaf de bank heb gezien kan ik me bitter weinig herinneren. Geen spektakelscène, geen schietduel, zelfs geen rake *one-liner* is blijven hangen. Het enige wat ik me voor de geest kan halen zijn woestijnlandschappen met een paar cactussen erin, die zich uitstrekken onder een pastelblauwe luchtwaarin goudomrande wolken drijven. In een genre dat beheerst wordt door clichés is één ding uniek: het landschap. De filmpanorama's zijn romantisch en soms kitscherig, maar toch vind ik Amerika op z'n mooist en wijdst en indrukwekkendst onder de regie van westernregisseurs.

Dit jaar bestaat het genre vijfennegentig jaar. Misschien kan een filmmaatschappij voor de gelegenheid een video uitbrengen onder een titel als *Paradise Skies* of *Frontier Horizons*, met een compilatie van zonsondergangen en vergezichten. Dat zou voor mij de ultieme western zijn.

Hiske Dibbets (1966) debuteerde in 1996 met de verhalenbundel Droomkeuken.

Barber van de Pol
Onder de geur van de eucalyptus
Gaucho's, payadores en Borges

Stel je woont op een ver continent, je weet niet alles van de rest van de wereld maar je hebt graag een mening, en dan word je ineens geconfronteerd met een keerzijde van zo'n mening die wel eens de waarheid zou kunnen zijn. Je verzet je, want op die waarheid zat je niet te wachten, maar het is tevergeefs. Krijgt ze eenmaal voet aan de grond, dan gaat ze kiemen, een waarheid, en er komen barsten in het daarvoor zo solide vooroordeel, tot het uiteenvalt en tot niets verwordt. Dit betrekkelijke drama overkomt iedereen vaak genoeg. Het overkwam de Cubaanse Mirta, wier vader op hetbenzine-arme eiland met mij was meegelift, wat haar, trots als ze was, in verlegenheid bracht. Misschien was zij de gelovigste aanhanger van het Castro-bewind die ik tijdens mijn reis daar in 1992 ben tegengekomen. Er werden in de beslotenheid van onze auto vooral afvalligheden gedebiteerd door de vele lifters die we meenamen. De perspectieven op Cuba leken verstopt en er was gebrek aan alles. Mirta had het over een ‘noodzakelijke fase van schaarste’, waarmee ze de slogan van haar dictatoriale leidsman nazei.

Terug in Nederland stuurde dochter Laura twee aansichten: één met koningin Beatrix en één met de paus. Mirta was geschokt, vooral over dat eerste, en ze betuigde per kerende post haar deelname met het feit dat wij moesten zuchten onder de archaïsche instelling van een monarchie, waarvan ze niet wist dat die überhaupt nog voorkwam. Voor haar waren koninginnen, en misschien ook pausen, figuren uit sprookjes waarin oude vormen van kwaad floreerden. Inmiddels heeft ze althans de paus tijdens zijn bezoek aan haar eiland in levenden lijve kunnen zien.

Maar het verhaal is net zo goed andersom denkbaar. Er bestaan bij ons legio voorbeelden van vooroordelen jegens Latijns Amerika die op al dan niet bewuste

onwetendheid berusten. Ik herinner me hoe ooit verstandige lieden uit de literaire wereld weigerden García Márquez te lezen of krediet te geven, omdat ze zijn magisch-realisme bestaansrecht ontzeiden. Met zoiets lieten zij zich niet in. Ik begreep dat - alles valt te begrijpen als het moet - maar ik wist dat Márquez' wereld bestond en ook dat Marquez deze meesterlijk heeft weergegeven.

Ook ik betrap me voortdurend op vooroordelen ten aanzien van dat voor ons verre continent, vooroordelen die een ontkenning van de bestaande situatie inhouden. Zorgwekkend is dat niet. Het hoofd wil ordening en daar hoort verdichting of vergroving bij. De meeste vooroordelen zijn dom maar ongevaarlijk en

zolang ze niet door de feiten worden achterhaald, kunnen ze als onnozele plechtankers blijven bestaan. Eén ervan wat mijzelf betreft herinner ik mij levendig, en dat was mijn jarenlange overtuiging dat gaucho's niet bestonden.

Argentijnse heroïek

De gaucho is de Argentijnse tegenhanger van de cowboy. In de rest van Zuid Amerika komt hij niet voor, want alleen in Argentinië heb je zulke uitgestrekte, min of meer vruchtbare stukken grond waarop hetvee kan grazen, en een cowboy is immers letterlijk vertaald een ‘koeienjongen’.

Wat een cowboy is, weet iedereen, maar met de gaucho is dat anders. Ik maak me sterk dat menigeen dat woord nooit heeft gehoord, laat staan dat hij weet waar het voor staat. Ik kwam de gaucho voor het eerst tegen tijdens mijn studie Spaanse letteren en in hetverlengde daarvan in de Nederlandse literatuur: in 1941 zag van J. Slauerhoff, de grootste zwerver onder onze gecanoniseerde schrijvers, en R. Schreuder een vertaling het licht van *Don Segundo Sombra* (1926), een beroemde roman met de gaucho als hoofdpersoon. In zijn inleiding vergeleek hij het boek met Melvilles *Moby Dick*, vanwege de overeenkomstige eenzaamheid en horizonloosheid op pampa en oceaan, en ook vanwege de verwante heroïek:

> De jacht op een walvisch, en een ‘rodeo’: de beschrijving van het ongelooflijk feit dat een twintigtal ruiters zesduizend stuks wild vee uit alle hemelstreken bijeendrijven en vormen tot een kudde, een willooze massa, die gehoorzaamt aan hun wil en gedwee de richting ingaat, die hun paarden aangeven, hetzij de slachtplaats, hetzij de weide of 't moeras, staan mijns inziens gelijk.

Don Segundo Sombra hoort tot de Zuid-Amerikaanse boeken van destijds waarin wordt gezocht naar een eigen landsidentiteit. Behalve romantisch van sfeer zijn die boeken door en door naturalistisch, vanwege de automatische koppeling van de gesteldheid van een omgeving aan die van haar bewoners. De auteur streeft naar tekening van een onverwisselbare eigenheid. Voor Argentinië speelt daarbij de gaucho een tot de verbeelding sprekende hoofdrol.

De schrijver van *Don Segundo Sombra*, Ricardo Güiraldes, plaatst tussen de regels door de inheemse ‘barbarij’ tegenover de uit Europa overgenomen ‘beschaving’. Deze tweedeling geldt tot op heden als een *topic* in de Argentijnse literatuur, en niet alleen in de literatuur. Een heel staatsbudget kan gebaseerd zijn op de keuze voor het een of het ander. Moet er bijvoorbeeld in iedere provinciehoofdstad een bescheiden bibliotheek komen of moet Buenos Aires de geavanceerdste bibliotheek ter wereld krijgen, zodat we internationaal meetellen? Geldgebrek belet beide te doen.

Güiraldes kweekt begrip voor het tijdloze leven op het land en inventariseert de bijzonderheden van het veehoudersbedrijf. Wie daar een indruk van wil hebben, kan de *estancia* bezoeken waar hij zelf heeft gewoond, niet ver van Buenos Aires. Het is een museum dat met zijn vele authentieke objecten niet alleen hetwelgedane leven op de *estancia* oproept, maar ook dat van de ruiters op het vrije veld, ‘ongerept als het paradijs, ja, als het paradijs vóór Eva's komst’ (Slauerhoff).

Don Segundo is het prototype van de edelmoedige vrijbuiter die met tussenpozen verblijft op de *estancia*, bestaande uit een kluster hiërarchisch geordende gebouwen. In feite verkiest hij de barbarij van het dakloze leven. Ricardo, een verstoten bastaard-zoon van de *estanciero* (herenboer, landheer), is zijn pupil. Don Segundo wijdt hem in in zijn ideeën en gebruiken, tot ook de jongen een soort gaucho is geworden. Het einde is voor een boek voor volwassenen al te zoet en herinnert aan Malots *Alleen op de wereld*. De *estanciero* erkent zijn zoon en maakt hem tot zijn erfgenaam. Ricardo, nu gaucho-af, denkt met weemoed terug aan het avontuurlijke leven van weleer.

Voor Slauerhoff was dat einde een reden om er een algehele verdwijning van het heldendom in gesymboliseerd te zien. Argentinië was in die tijd een rijk land, rijker dan nu, en de grondverkaveling en vleeshandel namen zulke proporties aan, dat hij in de nabije toekomst een geheel gedomesticeerde pampa voorzag: *'Le temps héroique des Gauchos est passé.'* Maar hardnekkig wanbeleid van de achtereenvolgende regeringen heeft Slauerhoffs boze voorspellingen vooralsnog gelogenstraft.

De karakters van de twee hoofdpersonen, de man en het kind, zijn goed getekend. Afwisselend vormen pampa en boerderij de achtergrond voor het verhaal. Misschien ontstijgt de uitputtende zedenschildering niet het niveau van de Nederlandse regionalistische literatuur, zoals die van AM. de Jong (*Merijntje Gijzen*) of Anton Coolen (*Dorp aan de rivier*). Toch is het een belangrijk boek voor Argentinië, uit de fase voordat de echte, grootse literatuur met namen als Roberto Arlt en Jorge Luis Borges begon.

Van veedief tot soldaat

Ruim vijftig jaar eerder was er al een ander boek met gaucho's verschenen, een boek dat zo geliefd was dat het al snel het nationale epos werd. Het is van José Hernandez en het omvat twee delen, *El gaucho Martín Fierro* (1872) en *La vuelta de Martín Fierro* (1879). Het is een tweeslachtig epos waarin de schrijver met name jegens de indianen, als oorspronkelijke bewoners, zijn standpunt niet lijkt te kunnen bepalen. In deel één verschilt dat in ieder geval drastisch van dat in deel twee, waarin de indianen als geboefte worden afgeschilderd. De omstandigheden waren voor Hernán-dez anders dan voor Guiraldes, wat de zwenking zou kunnen verklaren. Cru gezegd: de indianen bestonden nog.

De figuur van de gaucho dateert van eeuwen her. In 1816 verklaarde het eerste stuk van het huidige Argentinië, Tucumán, zich onafhankelijk, nadat veertigjaar eerder het onderkoninkrijk La Plata pas was uitgeroepen, bestaande uit wat nu Argentinië, Uruguay, Paraguay en Bolivia is. Voorheen werd heel Spaans Amerika vanuit Lima bestuurd. De gaucho's, afstamme-lingen van Spanjaarden en indianen, waren veedieven, maar gingen dankzij hun behendigheid te paard en hun durf allengs de kern vormen van de plaatselijk gevormde onafhankelijkheidslegers.

Gedurende het eerste bewind van de legendarische dictator Rosas begonnen in wat nu Argentinië heet de inlandse oorlogen die zouden duren tot begin twintigste eeuw. Na afloop waren de indianen, tot dan toe nog de helft van de pampabewoners, uitgeroeid. Rosas was de bestuurder die in de jaren twintig en daarna nog eens kort, vlak voor de officiële staatsvorming in 1853, de provincie Buenos Aires en de pampa eromheen tiranniseerde.

Voordat de grond duidelijk was opgedeeld tussen de landheren, leidde de gaucho zijn zwervende bestaan op de pampa, het dunbevolkte grasachtige land dat direct buiten Buenos Aires begint en zich uitstrekt tot midden Argentinië. Later ging hij steeds vaker als losse kracht op de veeboerderijen werken. Eigenlijkwerd hij toen dus pas een cowboy in de strikte betekenis van het woord.

Martín Fierro, de figuur uit de titel van het ongeveer zevenduizend versregels tellende epos, is een gaucho en zanger. Hij is bijna als enige aan het woord. Hij vertelt zijn leven en biedt terloops zicht op algemenere gebeurtenissen die de geschiedenis van dat tijdperk uitmaken. Hij is ooit uit zijn zwerversbestaan geplukt om als soldaat in het grensgebied tussen de indianen en de expansieve blanke boeren te vechten. In het begin is de toon er een van verzet en verlies - bij terugkeer in zijn hut is zijn gezin verdwenen - maar deel twee eindigt met een pleidooi voor aanpassing. De controverse

trouw-verraad wordt breed uitgemeten. Het epos biedt de ontvankelijke lezer kansen te over om heroïek in te drinken.

Payadores

Dit alles en veel meer wist Borges. In zijn gedichten en verhalen memoreert hij de figuur van Martín Fierro, het geharrewar bij de grenzen die decennia lang niet vastlagen, de rol die een voorvader van hem daar-bij speelde, de vechters die niet precies wisten waar-voor ze streden en de glans van die ‘moed om de moed’. Maarjuisthij, Borges, voor mij iemand metveel gezag, had beweerd dat gaucho's níet bestonden.

Hij had in mijn ogen zo vaak gelijk, dat ik daaraan ook deze keer niet twijfelde. Dat hij mogelijk een boutade hield of zich polemisch wenste te uiten, kwam niet in mij op. Een Nederlander kan moeilijk een Argentijns understatement doorgronden als hij er niet op is bedacht. Mij maakte je niets wijs, na het lezen van Borges; leve de gaucho voor mijn part, maar bestaan deed hij niet en had hij nooit.

Wat hebben we gelachen, de fotografe die mij vergezelde en ik, toen we op onze eerste reis door Argenti-

nië stuitten op iets dat zowaar op Argentijnse folklore leek. Dat betrekkelijk jonge land, dat nog traditie moest kweken, bezat volgens ons niet iets in die richting. We hadden ook niet verwacht dat ze daar aan zulke dingen deden; toeristen zie je er nog steeds niet veel. Hoe dan ook, terwijl wij door bevriende *porteños* -inwoners van Buenos Aires -werden getrakteerd op een publieke barbecue een half uurtje rijden de pampa op, begonnen twee boerse types met een sjaal om hun hals in dichtvorm tegen elkaar op te bieden. Ze stonden tegenover elkaar en vertelden beurtelings met de nodige grappen hun geschiedenis, gelardeerd met algemener nieuws. Hun gitaar ondersteunde het relaas.

Dat waren dus *payadores*, gaucho's die met zang en gitaarspel een wedstrijd (*payada*) hielden in geestigheid en improvisatievermogen. Daar had ik over gelezen in de literatuur die op de pampa gesitueerd was. Misschien dat ze vroeger hadden bestaan, net als de troubadours bij ons. Ze trokken, zo stelde ik me voor, van *estancia* naar *estancia*, en speelden een plaatsver-vangende rol als krant, waar ze in natura voor werden betaald. ‘*Estancia?’* vroeg mijn gezellin. Ja, een veeboerderij, waar de zogenaamde gaucho's als losse krachten werkten, een donker slag cowboys, veedrijvers, paardentemmers, maar die bestonden niet, dat kon ik haar verzekeren.

Onze vrienden-*porteños* verstonden ons Nederlands niet. Ze zullen geamuseerd zijn geweest vanwege die *payadores*, zoals wij dat zijn als boeren op klompen blokjes kaas uitdelen aan toeristen, terwijl meisjes met een kanten muts op hun hoofd langsgaan met de centenbak. Nu ja, Edammer boeren bestaan nog steeds, in moderner vorm. Sommige dingen weet je omdat je er met je neus bovenop zit.

Nog een gigantisch vooroordeel: de pampa is saai. Lieve God, wat vond ik de pampa saai, tijdens dat eerste verblijf in Argentinië. Gras, gras en nog eens gras, waar ik niet van gras houd en evenmin bovenmate van het groen van gras. Niemand die mij vertelde dat de pampa niet alleen stond voor een onafzienbare grasvlakte met levenloze stadjes. Niemand die zei dat ik er niks van kon weten, na drie uren toeven ter plekke. Niemand die voorspelde wat ik later, op een tweede reis, zou ontdekken. Achter de grasvlakte, westwaarts, begint het te golven en daar is de pampa ruiger. Het is nog altijd tamelijk eentonig, met weinig variatie in de begroeiing, maar vooral waar de *estancias* zijn, lijkt zich een paradijs te ontvouwen dat aantrekkelijker is dan wat ik me bij de hemel voorstel.

Weggaloperende cowboy

Laura verblijft een half jaar in Argentinië en woont midden in het land, in Río Cuarto. Het blijkt een beetje een groot formaat Wild-West-stadje, met provisorische trekken en belaagd door stof vanwege de niet perfect geplaveide wegen waarover ieder momentvee-drijvers lijken te kunnen binnentrekken.

De vrouw bij wie Laura woont, is de geestdriftige directeur van het regionale museum. Ze is een vanzelf-sprekende gastvrouw, niet bovenmate nieuwsgierig, *easy going*. Haar minnaar, een viriele vijftiger die op zijn beurt, zoals veel van zijn landgenoten, alle door ons verfoeide vooroordelen over joden, homo's en de vrije liefde in Europa in zich heeft verzameld, is eige-naar van een *estancia*, drie kwartier per auto verderop. We zijn verschillende malen zijn betoverde gasten. Het is februari,

dus hoogzomer aan die kant van de aarde. We rijden paard, horen hoe onze *estanciero* overweegt zijn kalveren voortaan eerder van de moeder weg te halen, kortom, we zijn in het pioniersland waar Gombrowicz van hield, het onrijpe land dat nog niet in een vorm is geschoten en zijn beschaving nog moet uitvinden, een nog altijd in hoge mate improviserend land, met alle nadelen en voordelen van dien. Ook dat zal wel een romantische voorstelling van zaken zijn, maar dat gevoel beving ons en het werd almaar gestaafd.

We zitten aan bij barbecues die goddelijk zijn, al is het vlees misschien te vers voor mooi. We maken foto's. We zitten loom met de wijnfles bij de hand te nietsen in de schaduw bij het primitieve stenen hoofdgebouw. In de wijde omtrek staat een zoom van bomen om het bewoonde terrein, met name hoge eucalyptussen die dit kerntje van beschaving scheiden van de woestenij. Maar de knecht Julio gaat weer aan het werk. Straks wordt het donker, dan zal er geen elektriciteit zijn, want op de zwakke generator is niet te bouwen. De afgedwaalde beesten moeten worden gevangen.

Hij springt op zijn paard, aan zijn laarzen zitten sporen, hij heeft een lasso in zijn hand. Hij heeft onmiskenbaar *indio*-bloed, want de *indios* mogen zijn verdwenen in Argentinië, ze waren er niet eens zo lang geleden nog, en een verleden laat zich niet zomaar met wortel en tak uitroeien. Onze museumdirectrice verzamelt resten van hun bestaan en heeft grootse, deels al verwezenlijkte plannen om die in nieuwe musea, hoe elementair ook, aan het publiek te tonen. Ze wil rondreizen om de ontwetende wereld te informeren over die oude beschaving van de Araucaniërs.

Ik kijk de donkere weggaloperende cowboy na en besef het met een schok: daar gaat een gaucho.

Oase

Estancia bij Róo Cuarto (1995) (foto: Laura Weeda)

Ook in Córdoba, een paar honderd kilometer noor-delijker, heeft Laura een gastadres. De *canal* (gracht) waaraan het huis ligt, lijkt met zijn bochten en fraaie bomenrand een Argentijnse replica van onze Amsterdamse grachten, maar de huizen eraan zijn jonger, gewoner ook. Córdoba heeft koloniale monumenten en het is een universiteitsstad, dus er is meer te beleven dan in Róo Cuarto. Toch willen we op een gegeven moment de hort op, kijken wat er op het land te zien is, behalve wat we vanuit de bus al zagen. Er zouden kloven, bergen, kleine lustoorden te vinden zijn, maar de huurauto waarin we op onderzoek gaan, berijdt alleen gebaande wegen. Daar is weinig aan. Dus besluiten we lukraak een landweg op te rijden. Een pijl verwijst naar een of andere boerderij.

Achteraf kan ik nauwelijks geloven dat we wat we daar aantroffen werkelijk hebben gezien. Er was water en de flora was zo uitbundig dat ze kon wedijveren met die op onze Alpen. Waren we stenenverzamelaars geweest, dan hadden we daar een schat bijeen kunnen rapen. En er zijn vogels. We stappen steeds uit, voelen, ruiken, kijken, horen, maar doen dit alles alsof

ons iets onwezenlijks overkomt, en daar horen geen tastbare beelden bij. Niettemin maakt Laura een paar foto's die bewijzen dat het wonder waar gebeurd is.

De weg splitst zich af en toe. We weten op een gegeven moment niet of hij nog wel ergens heenvoert, maar zolang er een weg is, is er een terugweg, denk ik. Wel wordt het aantal kuilen en ribbels groter en groter en in mij groeit de bezorgde vraag of er op beloopbare afstand een telefoon te vinden zal zijn waar we kunnen bellen in geval van panne. Laura vindt dat terecht een ontluisterende gedachte, en ik zwijg er verder over. We zien een eenzame, donkere ruiter. '*Ciao*,' roepen we door onze open ramen, en hij grijnst.

Laura's ogen glimmen en om haar mond ligt de tevreden glimlach die hoort bij een veilig avontuur. De smalle weg voert ineens omhoog en ligt nu tussen een berg en een groeiende afgrond ingeklemd, zodat keren voorlopig uitgesloten is Er liggen losse stenen die evenzovele gevaren vormen. Dit is een weg voor paarden of misschien voor een landrover; niet voor een lullige luxe-wagen.

Een groep van drie gaucho's die staan te delibereren op een tussenplateautje maakt veel goed, maar vlak erna, na een onoverzichtelijke bocht, begint een afdaling waar mijn hart van stilstaat. Dit is duidelijk de woestenij, waar geen auto's passen. Moet ik nu almaar of juist zo weinig mogelijk remmen? Kunnen we niet beter uitstappen en afwachten wat er gebeurt, wie ons redt? We rijden stapvoets verder. Zodra slipgevaar dreigt, kunnen we altijd nog snel uitstappen. Een dode auto is mijn laatste zorg.

Achter een volgende bocht wacht het wonder. Niet zo heel ver in de diepte, hooguitvijftig meter, aan het eind van een minder gevaarlijke, maar wel rijkelijk met stenen bezaaide helling, ligt de *estancia* van onze dromen. Hij is groter dan die van onze vriend in de buurt van Río Cuarto, en er is meer bedrijvigheid, want daar wonen op z'n minst alle gaucho's die we onderweg zijn tegengekomen. We kunnen ons hun verhalen voorstellen, als ze 's avonds bij het brandende hout zitten, de brandewijn bij de hand. Er zijn vast geen vrouwen. Hoe vaak gaan ze naar hun liefjes, een dorp of stad verderop?

De vallei lijkt een oase, na het stoffige, stenige slotpar-cours van net. Hoge eucalyptussen en ander geboomte beloven herbergzaamheid. Ik zie telefoondraden. We zijn gered. We juichen. Hier geven beschaving en barbarij elkaar de hand. Hier heerst de kalmte uit WH. Hudsons *Long Ago and Far Away*, de gelukzalige oproepingvan het Argentinië van weleer, een boek dat Borges intrigeerde om de uitspraak dat altijd als de schrijver zich aan de metafysica wilde wijden, het geluk tussenbeide kwam.

Goed en wel beneden in de vallei bevestigt een bruin-verbrande gaucho met ogen als diamanten dat ik daar kan bellen in geval van nood. Laura wil uitstappen, foto's maken, water drinken, zich verlustigen aan het wonder. Ik vraag de gaucho of we aan de andere kant van de *estancia* terug kunnen naar een echte weg, maar dat kan niet. Die is onlangs ingestort, die is onbegaanbaar, zegt de man. Hij is ongetwijfeld verbaasd over onze komst, maar hij vraagt niets. Hij laat ons zogezegd aan ons lot over.

Tot verontwaardiging van Laura brengen mijn opgekropte zenuwen me ertoe zonder enig oponthoud rechtsomkeert te maken. Ik groet de man en leg in snel tempo - omhoog weet ik wel of het hard of langzaam moet gaan - de weg die we gekomen zijn opnieuw af: omhoog, rechtdoor, omlaag, tot we ons opnieuw bevinden in het

groene, planten- en stenenrijke paradijs van daarvoor, waar Laura voorlopig niet meer enthousiast over kan zijn, teleurgesteld als ze is over de onbenutte kans op verblijf op een van de fascinerendste plekken die we ooit hebben gezien. Het was een creoolse oase, het droomtoneel voor een Zuidelijke western. Zij mort, terwijl ik inwendig jubel omdatze veilig en wel in de beschaafde wereld terug is.

Later hoor ik dat er meer van dergelijke oases zijn en de ondernemende vriendin uit Río Cuarto onthult haar plannen om die in te schakelen voor een nieuw soort toerisme: te paard over het vlakke en golvende land, barbecuën in de *estancias* en slapen bij het geluid van wuivende eucalyptusbomen, terwijl een gaucho de wacht houdt. Als het doorgaat, zijn wij van de partij.

Barber van de Pol is publiciste en vertaalster. Vorig jaar verscheen haar vertaling De vernuftige edelman Don Quichot de la Mancha *en een bundel verhalen en essays onder de titel* Alles in de wind.

Kees-Jaap Klijn
Fragmenten uit: *Mijn broer*

Vader roept ons bij zich. Hij staat boven aan de wenteltrap druk naar ons te gebaren.

'We gaan de kamers verdelen. Wat een prachtig huis.' Het restaurant is een gebouw van hout. Alles bouwen ze hier van hout. Ook de mensen hebben iets houterigs. Een trapje leidt naar de veranda. Het restaurant is meteen na de ingang. Dat er geen hal is om een jas op te hangen is een moeilijkheid die vader veel zorgen baart. Een gangpad deelt het restaurant in tweeën. Links zijn de tafels voor het avondeten en rechts zijn de tafels voor ontbijt en het eten tussen de middag. Ook is daar een toonbank waarvoor men op krukken kan plaatsnemen. Aan het einde van het gangpad is een klapdeur. Rechts is de deur naar de keuken. Links is de wenteltrap naar boven. Daar staat vader helemaal bovenaan naar ons te roepen. Rechtdoor is een deur naar buiten. Meteen daarachter beginnen de graan-velden. Een smal kronkelig pad, nauwelijks waar te nemen, loopt door het koren.

Mijn broer en ik lopen de wenteltrap op. Vader staat te trappelen van ongeduld. Door een raam boven aan de trap zie ik het vrouwtje over het pad door de graan-velden lopen.

'Dit wordt jouw kamer,' zegt vader tegen mijn broer. Vader gooit een deur open. Stof waait op. Behalve stof is er niets in de kamer, ook geen verlichting, er is zelfs geen raam.

'Geweldig,' zegt mijn broer. 'De deur kan zeker alleen van buiten op slot.'

'Doe eens leuk mee, jongen, als kind droomde ik van zo'n kamer.'

'Is het nu echt nodig dat je Engels praat,' vraagt mijn broer en bestudeert ondertussen ingespannen een donkere plek op de grond.

'Ja, dat moet, dat weet je heel goed. Dat zouden jullie ook moeten doen.'

Vader slaat de deur weer dicht en draait zich om naar de tegenoverliggende kamer. Mijn kamer. Hij is net als die van mijn broer, alleen heeft mijn kamer een klein hoog raam.

'De ideale jongenskamer,' zegt vader.

Hij loopt al weer verder, tikt tegen een deur en zegt dat het de wc is en bij een andere dat het de douche is.

'Dit wordt mijn slaapkamer,' zegt vader en laat ons een ruime kamer zien. Er staat al een eenvoudig bed. De kamer is schoon. Iemand heeft er verse bloemen neergezet.

Vader loopt direct door naar de kamer aan het eind van de gang. Er moet iets met die kamer zijn, want hij is nog opgewondener dan hij bij de vorige kamers was.

'En dit wordt de rekenkamer,' zegt vader met een En-gels woord waarvan ik vermoed dat hij het zelf heeft bedacht. 'Hier zal ik de boekhouding doen,' vervolgt hij. 'Als jullie mij willen spreken of als ik jullie ontboden heb, moeten jullie eerst aankloppen. Het wordt een echte werkkamer. Maar nu lijkt mij het ogenblik aangebroken dat jullie je eigen kamers schoon gaan maken. Ik moet de geldzaken op een rijtje zetten.'

We laten vader achter en gaan naar mijn kamer.

'Wat een klotezooi,' zegt mijn broer.

'Leuk is anders,' beaam ik, 'maar we kunnen er maar beter wat van maken.'

'Wat dan?' zegt mijn broer.

‘Ik haal een emmer met sop,’ zeg ik.

‘Nee, dat doe ik wel,’ zegt mijn broer alsof hem iets te binnen schiet. Hij doet opeens nogal gehaast.

Als ik boven aan de trap sta om de emmer sop van hem over te nemen wanneer hij naar boven zal komen, hoor ik hem in de keuken praten met het dienstertje Betsy. Tegen haar spreekt hij Engels. Ik kan niet verstaan waar ze het over hebben, maar het meisje heeft duidelijk plezier. Het lijkt erop dat hij probeert haar Nederlands te leren. Het duurt lang voor mijn broer naar boven komt.

'Ach, vergeten,' zegt hij en gaat weer naar beneden.

Even later komt hij met een emmer sop aanzetten. We gaan meteen aan het werk. Het sop moet om de paar minuten ververst worden. Zo smerig is de vloer. Het duurt steeds lang voordat mijn broer naar boven komt. Hij staat erop dat hij voor nieuw sop in de emmer zorgt. Opeens is vader in de kamer.

'Wat zijn jullie toch een trutten. Wie maalt er nou om een beetje stof. Betsy heeft een matras voor jullie.'

Vader gaat verder: 'Kunnen jullie straks in de reken-kamer komen? Ik heb iets met jullie te bespreken. Wat dachten jullie ervan om over vijf minuten te verschijnen.'

'Dat is goed,' zeg ik en wring de dweil uit.

O ja?' zegt mijn broer.

'Niet vergeten te kloppen, hè,' zegt vader.

Mijn broer wil eerst nog een emmer sop halen omdat we de kamers anders nooit schoon krijgen. Alles bij elkaar duurt het zeker een half uur voor we naar vader kunnen.

Voordat mijn broer de deur met een ruw gebaar open kan doen, klop ik aan.

'Kom in,' zegt vader.

'Aansteller,' mompelt mijn broer.

Als ik de driftige trekken zie die zijn gelaat tekenen, houd ik mijn hart vast voor wat komen gaat.

We gaan naar binnen. Vader zit met zijn rug naar ons toegekeerd. Wij wachten af. De rekenkamer heeft de vorm van een zeshoek en ligt boven de ingang van het restaurant. De drie zijden die zicht bieden op wat er gebeurt voor het restaurant hebben alledrie een raam. Vader heeft zijn bureau onder het middelste raam geplaatst. Tussen de papieren op tafel staat een Amerikaans vlaggetje in een standaard. Op lage kasten langs de muren liggen stenen en staan beeldjes. Mijn broer speelt wat met een beschilderd gipsen beeld van George Washington dat vader op een van de kasten heeft gezet. Hij omklemt het beeldje bij de benen, brengt het omhoog en beweegt het vervolgens met grote snelheid in de richting van de muur. Vlak voor het hoofd van het beeld tegen de muur kapotgeslagen zal worden houdt hij zich in.

'Dood aan Sjors Washington,' fluistert hij voor zich uit alsof hij denkt met deze woorden iets te bezweren en kijkt mij plotseling indringend aan.

Dan draait vader zich eindelijk naar ons toe. Het lijkt wel opzet dat hij zo lang door blijft werken. Hij heeft zonder dat we het door hebben gehad een draaistoel gekocht. Net als al de andere mooie dingen die zijn kamer tot een plezierige kamer om te werken maken. Hij verontschuldigt zich voor het oponthoud.

'Ik wilde jullie niet kleineren of zoiets,' zegt vader, 'ik moest even iets afmaken.'

Mijn broer haalt diep adem en trekt een gezicht dat lichte minachting moet weergeven.

'We hebben na rijp beraad in gezamenlijkheid besloten om een nieuw leven in Amerika te beginnen. Iedereen krijgt een tweede kans. En wij hebben onze kans met beide handen aangegrepen. Maar half werk brengt ons nergens. Daarom heb ik een voorstel.'

Op dit punt aangeland neemt vader de tijd. Hij pakt de sigaar die hij als laatste heeft gekocht voor hij ophield met roken stevig in zijn handen, draait hem even rond, wijst ermee naar boven en houdt hem vervolgens bedachtzaam onder zijn neus. Vader snuift aan die sigaar alsof hij er een geheime kracht aan ontleent. Mijn broer laat

ondertussen hoorbaar speeksel door zijn mond rondgaan. Vader trekt zijn zware wenk-brauwen met gespeelde verbazing omhoog.

'Ik neem aan dat je kwijlt van verlangen om te horen watje vader voor je in petto heeft,' zegt vader.

'Tuurlijk vader,' antwoordt mijn broer en beweegt George Washington dreigend in de richting van de muur.

Vader knikt tevreden.

'Ik ben blij dat ik jullie medewerking heb.'

Dan kijkt vader achter zich door het raam naar de Amerikaanse vlag die vrolijk wappert in de wind.

'Het zit zo,' vervolgt hij na enige minuten. 'Hier in dit land, dit Engelstalige land, hebben jullie niets aan jullie Nederlandse namen. Denken jullie niet?'

Wij zijn te verbaasd en ook te bang om te reageren. George Washington blijft stil in de lucht hangen.

'Daarom heb ik besloten jullie nieuwe namen te geven; echte Engelse, Amerikaanse namen,' zegt vader. Hij kijkt ons zelfvoldaan aan.

Mijn broer staat stokstijf stil. Onbewogen kijkt hij terug met ijskoude ogen. Buiten valt de wind een ogen-blik stil, het koren richt zich op en de Amerikaanse vlag valt slap langs de mast. Dan slaat mijn broer

George Washington met verpletterende kracht tegen de muurvan de rekenkamer. Gips vliegt door de lucht. De sigaar van vader valt op de grond. Terwijl hij hem opraapt zegt vader verbaasd: ‘Ik was zeer gesteld op dat beeld.’ Hij komt met zijn enorme lichaam overeind vanachter zijn bureau en wijst naar ons met zijn sigaar en schreeuwt nu niet meer verbaasd maar kwaad: ‘Meteen naar jullie kamers. Later kom ik hier nog op terug.’ Vaders wangen trillen van woede. Hij hijgt, maar probeert zich groot te houden. Mijn broer houdt de onthoofde George Washington als een trofee uitdagend in de lucht.

Ik ren naar mijn kamer. Bang en uitgelaten tegelijk ga ik op het matras liggen. Mijn broer volgt kalm. Als hij ook in de kamer is, hurkt hij naast mij neer en brengt hij zijn mond dicht bij mijn hoofd.

‘Mike!’ roept hij heel hard in mijn oor. Ik kijk hem verbaasd aan, maar moet dan hard lachen. Mijn broer lacht ook. Wij horen vader vloeken en tieren in de rekenkamer, maar dat kan ons niets schelen.

* * *

De weg werkt zich smal en bochtig door een landschap van ronde bergtoppen. Misschien zijn het ook wel heuvels. Ik weet niets van deze natuurverschijnselen. Voor mij zijn het bergen. Er rijden niet veel auto's, maar ieder kwartier komt er wel een voorbij. Ik besluit niet meer te liften. Geen auto zal hier stoppen. Een auto met rode wieldoppen rijdt rakelings langs mij heen. Even leek het erop dat hij het op mij gemunt had. De glinsterende tanden van de bestuurder zijn een moment te zien als hij zich omdraait in zijn stoel. Levensgevaarlijk. Ik besluit de bergen in te gaan.

Het kost me moeite om grip te krijgen op de eroderende steenhelling. Als ik boven op de rug van het bergje ben, strekt zich voor mijn ogen een landschap van kale bergen uit.

Ik loop de helling af. Voor mijn voeten uit rollen brokken steen. Als ik beneden ben, richt ik mij op een berg in de verte die bedekt is met een paar armzalige naaldbomen. Ik hoop op die manier de weg die ik zojuist verlaten heb te volgen, alleen heb ik natuurlijk geen idee hoe die loopt. Het is niet waarschijnlijk dat ik in deze woestenij mijn broer zal vinden. Ongetwijfeld heeft hij ergens de bus genomen en is hij neergestreken bij een pompstation waar hij liefdevol is opgenomen in een Amerikaanse familie. Later trouwt hij met de dochter, een enig kind, en neemt hij het pompstation over. Kinderen.

Ik loop hier omdat ik niets anders heb te doen, omdat ik net zo goed hier als ergens anders kan zoeken, omdat ik niet terug mag naar vader en naar het restaurant voordat ik op zijn minst een overtuigende poging heb gedaan hem te vinden. Misschien loop ik hier omdat ik in deze steenwoestenij mijn broer niet zo mis.

De berg met de naaldbomen is verder weg dan hij leek. Steeds loop ik over min of meer vlak terrein. Af en toe beklim ik een berg om de richting te bepalen. Bij iedere volgende berg lijken de naaldbomen even ver als tevoren. Ik krijg dorst. Ik word moe. Verschrikkelijk moe. Steeds weer struikel ik over de losliggende stenen. Het verlangen gewoon maar op de grond te gaan zitten en te gaan slapen wordt groot. De kou zal de rest doen. Juist wanneer ik tegen een helling ben gaan zitten, zie ik op enige afstand een kleurige lap stof die wappert in de wind. Zuchtend sta ik op en loop ernaartoe.

De lap stof blijkt een clownesk ruitjescolbert te zijn met een dikke man erin. Hij ligt op zijn zij te midden van een zee van bierblikjes met in zijn armen een plastic tas geklemd. Die tas moet voor hem belangrijkzijn. Hij heeft een grote hoed op met een brede rand zoals de koeienjongens, maar dan nog breder. Hij draagt een slobberbroek en heeft maar een schoen aan. Er hangt een damp van alcohol om de man heen. Hij ziet er angstaanjagend dood uit. Het ligt voor de hand dat de plaatselijke gerechtsdienaar mij daarvan de schuld geeft. Bijna kotsend van een allesomvattende paniek besluit ik tot handelen over te gaan. Ik trek aan het been met de schoen eraan. Er volgt geen reactie. Ik trek nog een keer. Eerst lijkt het erop dat mijn inspan-ningen voor niets zijn. Ik trek nu zo hard aan de schoen dat hij loslaat en ik achterover val en op de grond terechtkom. Terwijl ik opsta, hoor ik de man eerst snuiven en dan rochelen.

Als ik overeind ben, staat ook de man op. Ondertussen verplaatst hij zijn hoed van zijn gezicht naar zijn achterhoofd met een verfijnd gebaar. Een klein dik

mannetje met een Aziatisch uiterlijk. Wild schudt hij met zijn hoofd terwijl hij ondertussen met zijn lippen geluiden maakt als is hij een paard. Hij wil natuurlijk wakker worden. Sloom kijkt hij me vervolgens met zijn papperige gezicht aan. Ik vind hem zo op het eerste gezicht niet echt sympathiek. Eerder vreemd. Omdat ik geen zin heb om Engels te spreken, zeg ik niets. Hij doet me denken aan een man die jarenlang altijd in de binnenstad van mijn woonplaats te vinden was. Die had ook zo'n raar lichtgekleurd colbert met van die grote ruiten in de primaire kleuren. Die was ook zo klein en dik. Hij sprak iedereen aan. Voor vrouwen deed hij zijn rode clownsneus af. Over hem ging het verhaal dat hij zijn naam niet meer wist en steeds iets anders zei als ze hem daar naar vroegen. Het is me gelukt nooit door hem aangesproken te worden.

De man strekt zijn arm uit. Eerst weet ik niet wat te doen. De man schudt ongeduldig met zijn arm. Ondertussen wijst hij naar mijn hand. Hij wil zijn schoen terug, natuurlijk. Ik geef hem de schoen en lach minzaam.

‘Mnilúzahe Othúnwahe he?’ zegt de man.

Omdat ik niet wil dat hij denkt dat ik achterlijk ben, haal ik alleen maar mijn schouders op. De man lacht, klopt zijn broek af en wijst naar een plaats ergens rechts van de berg met de naaldbomen. Meteen nadat hij zijn plastic tasje heeft opgeraapt gaat hij op weg. Ik volg. Het kost me moeite hem bij te houden. Na een kwartier houdt hij stil en haalt een blikje bier uit zijn tas. Even aarzelt hij, dan gaat zijn hand weer in de plastic tas. Een vage lach gaat over in een brede lach die zijn tanden laat zien. Met een langzaam gebaar haalt hij nog een blikje uit de tas en overhandigt het mij. Hij drinkt zijn blikje in twee teugen leeg en gaat weer op weg. Ik volg en neem af en toe een slokje uit mijn blikje. Hoe kan zo'n klein dik mannetje zo hard lopen? Hij loopt werkelijk in een moordend tempo voor mij uit. Straks is hij uit mijn gezichtsveld verdwenen. Al snel ben ik uitgeput en ik overweeg de man alleen verder te laten lopen.

‘Ik kan niet verder. Ik zie je straks wel,’ zeg ik.

De man draait zich om en kijkt me verbaasd aan. Ik ga zitten. Voorzichtig komt de man op me af. Ik neem nog een slokje van het bier. Wanneer hij vlak voor me staat - hij heeft zijn handen in zijn zij - zegt hij in het Engels: ‘Wat zei je daar?’

Omdat ik geen antwoord heb, doe ik alsof ik hem niet begrijp. De man kijkt me kwaad aan, haalt zijn schouders op en loopt weer verder. Het liefst zou ik willen dat hij gewoon uit mijn leven verdwijnt, maar ik kan niets beters verzinnen dan hem te volgen, ook al lijkt me de kans op verdere blikjes bier verkeken.

Tot mijn verrassing houdt hij na ongeveer een half uur stil en gebaart dat we moeten rusten.

‘Ik ga naar Rapid City, de Stad van de Stroom,’ zegt hij. ‘Waar ga jij naartoe?’

Ik maak een gebaar dat moet aangeven dat het mij niets uitmaakt. Ondertussen opent de man een tweede blikje bier. Dan weet ik het weer.

‘Ik zou de berg van Rushmore wel eens willen zien.’

‘Jij moet ook naar Rapid City, je hebt daar een casino. Een casino betekent plezier.’

Hij kijkt vrolijk wanneer hij dit zegt. Angstaanjagend vrolijk. Misschien is zijn vrolijkheid zo eng omdat het lijkt alsof hij alleen maar vrolijk kan zijn.

‘Wat doe je hier eigenlijk?’ vraag ik.

‘Ik ben hier neergezet door een of andere plaaggeest,’ antwoordt hij.

‘0 ja,’ zeg ik en weet zeker dat ik met een gek zit opge-scheept.

Hij klopt mij goedmoedig op mijn schouder en zegt: ‘We gaan naar het casino.’

Ik denk niet dat ik genoeg geld heb voor een bezoek aan een casino, maar ik zie in dat een stad die plaats biedt aan een casino de kansen om mijn broer te vinden moet vergroten. Als hij daar niet is, kan ik altijd nog naar de berg van Rushmore.

We komen aan bij een groep bomen. Verdroogde takken aan een stam vol kale plekken. De man maakt een vuur in een kuil.

‘Hier gaan we overnachten,’ zegt hij.

De vlammen vreten zich snel een weg door de dorre takken. De man pakt een blikje bier uit zijn tas. Traag drinkt hij het leeg om het vervolgens over zijn schouder weg te gooien in de duisternis die ons omringt. Hij gaat zitten en wijst naar de sterren.

‘Dat zijn de zielen van de doden,’ zegt hij.

Hij kijkt mij doordringend aan.

Ik zwijg.

De man kijkt geërgerd voor zich uit. Niet ver van ons vandaan klinkt het gehuil van een wolf.

'We hebben niets te eten,' zeg ik.

De man klopt op zijn plastic tas en zegt dat hij allang niet meer eet. Bier bevat alle voedingsmiddelen die een mens nodig heeft. Insecten vliegen het vuur en verbranden knetterend. De man buigt zich naar mij over.

'Ik ben een oorspronkelijke Amerikaan.'

Hij staart in het vuur. Hij pakt een blikje uit zijn tas. In een teug drinkt hij het leeg, knijpt het fijn en gooit het met kracht in de richting van het wolvengehuil.

Ik weet niet wat hij bedoelt met een oorspronkelijke Amerikaan.

'Ik ben een oorspronkelijke Nederlander,' antwoord ik.

'Wat is dat?' vraagt de man. Er klinkt lichte verontrusting door in zijn stem.

Ik haal mijn schouders op. Tenslotte weet ik ook niet wat hij bedoelde. Hij pakt een tak en gooit die op het vuur.

'Ik ben een indiaan,' vervolgt hij om het uit te leggen. 'Maar dat is een racistisch woord. Dat weet jij natuur-lijk niet. Het moet zijn: oorspronkelijke Amerikaan.' Hij draagt de verkeerde kleren. Een clownspak. Men zou dit soort mensen moeten mijden, een leven lang. Mijn houding verraadt mij.

'Van binnen ben ik helemaal indiaan,' zegt hij. 'Ik hoef geen verentooi te dragen om een echte indiaan te zijn.' Ik vind dat hij dat wel zou moeten. In ieder geval zou hij er dan minder vreemd uitzien.

'Daar, in het noordwesten, liggen de Zwarte Heuvels.' Hij kijkt ingespannen naar de palm van zijn hand.

'Eigenlijk zijn we al in die heuvels.'

Wij zwijgen.

'Die heuvels zijn heilig voor ons indianen. Maar de blanke man heeft ze van ons gestolen voor het goud.'

'Is daar ook de berg van Rushmore?' vraag ik.

'Ja,' zegt hij.

'En wij gaan naar Rapid City. Naar het casino.'

'Ja,' zegt de indiaan. 'In het noordoosten.'

Aan de horizon flitsen bliksemstralen.

'Ik zal je een verhaal vertellen,' zegt de indiaan en gooit een tak op het vuur.

'De vier broers leefden samen zonder vrouw. Dus deden ze het vrouwenwerk.'

Het is een moeilijk verhaal. Een van de broers kreeg een splinter in zijn teen, maar besteedde er geen aandacht aan. Maar de splinter verdween niet. Hij zwol op tot hij zo groot was als een hoofd. Het bleek een meisje te zijn. Zij groeide op en deed het vrouwenwerk voor de broers. Omdat ze erg goed was in het huis-houdelijke werk kreeg ze veel huwelijksaanzoeken, maar ze bleef bij de broers omdat die erg hun best deden haar te plezieren. Na enige tijd ging een van de broers op jacht en kwam nooit meer terug. Zo ging het met alle broers. Ze rouwde om de broers. Tijdens het rouwen kreeg ze dorst. Ze stopte een kleine witte steen in haar mond om op te sabbelen. Dat helpt tegen de dorst. Ze viel in slaap. Tijdens haar slaap kreeg ze een droombeeld van het Grote Beest.

'De broers zijn gevangen genomen door een steen. Alleen een steen kan ze vinden en bevrijden,' zei het Grote Beest

In haar slaap slikte zij de steen door. De steen maakte haar zwanger en ze bracht een jongen ter wereld. Zijn huid was hard als steen. Ze leerde hem alles wat zij wist over planten en hoe hij zijn vijanden te slim af kon zijn, maar ze stond hem niet toe mee te doen aan de oorlog.

Iedere keer dat het volle maan was, ging ze naar de top van een heuvel en rouwde om de broers. Ze trouwde niet. Op een dag vroeg haar zoon haar waarom ze altijd maar in de rouw was. Ze vertelde hem alles, ook over het droombeeld. Ze zong een lied voor hem:

Ik ben een geheimzinnige vrouw
Ik ben niet als andere vrouwen
Jij bent een geheimzinnige man
Jouw vlees is van steen
Jij bent de jongen van steen
Over jou vertelde het Grote Beest

Toen zong de jongen zijn lied:

Ik ben de jongen van steen
Ik ben de steen die jou zal helpen
Ik zal je broers terugbrengen
Moeder, ik maak je gelukkig

Toch wilde de moeder niet dat de jongen ging, maar hij ging toch. De jongen liep weg van heuvel naar heuvel, sneller dan een vallende ster voorbijschiet langs het hemeldak. ledere vallei speurde hij af naar een teken van zijn moeders broers, Daar waar de zon onder gaat werden de heuvels groter en groter tot het niet meer heuvels waren, maar bergen. Bij de bergen zag hij een vallei met daarin een steen, een boom en een kleine bruine heuvel. Uit de heuvel kwam rook. De jongen van steen besloot het allemaal rustig te bekijken.

Toen sprong er een enorme coyote tevoorschijn en de heuvel begon te brullen, de steen begon te rollen en de boom verplaatste zich en er verscheen een beer die met grote vaart op hem afrende. De beer hief zijn poot maar de jongen schoot een pijl af en doorboorde zijn hart. En de coyote maakte een geweldige sprong maar de jongen plantte de speer in de grond en de speer doorboorde het dier in het hart. Toen rolde de steen op de jongen af terwijl hij alles op zijn weg verpletterde en de jongen pakte zijn knots en verbrijzelde de steen. De boom kon wel lopen, maar niet de heuvel op, dus liep de jongen naar de boom. Met zijn slangachtige takken sloeg de boom naar de jongen maar de tanden van de slangentakken braken op zijn schild en de kop barstte erop in stukken uit elkaar. Na iedere dode tak hief de jongen een overwinningslied aan tot de boom dood was.

Ondertussen was er uit de heuvel een oud gebogen vrouwtje gekomen die het gebeuren belangstellend aankeek. De jongen riep haar, maar het vrouwtje vroeg waarom hij niet in haar tipi kwam.

‘Ga maar even liggen,’ zei het vrouwtje. ‘Dan maak ik wat lekkers voor je klaar.’

De jongen ging liggen. Het vrouwtje liep langs hem met een stenen mes in haar hand. Ze hurkte bij hem neer en stak het mes in zijn borst, maar de punt brak af.

‘Ik struikelde en viel toen op je,’ zei het vrouwtje. ‘Hier heb je iets lekkers om te drinken. Om het goed te maken.’

Ze gaf hem een toverdrankje. Toen hij het had opge-dronken moest ze lachen want ze dacht dat hij nu in haar macht was.

‘Ik ben geen oud vrouwtje. Ik ben Iya, de Kwade Steen. Ik weet alles van je. Je zoekt je moeders broers, maar ik heb ze plat gemaakt als huiden en jou maak ik ook plat. De levende steen heb je kapotgemaakt maar er is een andere levende steen, zijn zoon. Die steen is mijn meester. Die zal jou platwalsen.’

De jongen moest lachen.

‘Ik ben die steen. Ik ben je meester.’

‘Heb medelijden. Ik ben een oud vrouwtje.’

‘Nee. je bent Iya, mijn grootvader. Ik doodde mijn vader. Waarom zou ik jou sparen? Als je niet zegt waar mijn moeders broers zijn wals ik je plat.’

Iya ontkende en de jongen plette zijn voet. Iya huilde, maar zei niets. Toen plette de jongen Iya's andere voet. Eindelijk sprak Iya: ‘Het was een valstrik. Jouw moeders broers waren de enige goede mensen. Nooit gingen ze op jacht. Dus maakte ik een van hen zwanger met een stuk van het hart van mijn dochter de boom. Voor een vrouw moesten ze weljagen. Zo kwamen ze hier en ik nam ze allemaal gevangen. Nu zijn ze plat als gelooide huiden. Stom dat ik er niet aan dacht dat zij een wonderbaarlijke vrouw zou zijn die zwanger zou worden van de witte kiezelsteen.’

Iya keek kwaad voor zich uit. De jongen plette de handen van Iya om hem te dwingen zijn moeders broers te bevrijden. Eindelijk vertelde Iya hoe hij de broers tot leven kon brengen. De broers omarmden elkaar. De jongen vertelde ze alles en

ze geloofden dat hij de zoon van hun zuster was. Toen plette de jongen Iya helemaal. Hij plette zijn benen en Iya viel op zijn knie-en. Hij plette zijn heupen en er spoot water uit. Water dat zout was. Vandaar dat je hier overal water vindt dat erg vies smaakt.

'Ik ben je grootvader,' riep Iya.

De jongen ging door. Hij vertrapte Iya's buik en vele volken kwamen naar buiten. De mensen konden elkaar niet verstaan, maar de jongen sprak alle talen. En de jongen gaf ze de beer te eten, vroeg waar ze vandaan kwamen en wees ze de weg terug naar huis. De oudste vrouw van ieder volk kreeg nog een stuk van de beer voor onderweg. Toen wilde hij het werk afmaken. Hij vermorzelde Iya's borstkas en een wind blies uit zijn neusgaten die de bomen ontwortelde en het gras wegrukte en het water uit het meer blies. Hij stampte op het hoofd van Iya tot opeens zijn voet in de mond van het monster terechtkwam. Iya sloot zijn kaken en beet

zo hard hij kon. Toch trok de jongen de voet er weer uit, maar de mocassin bleef achter en kon niet meer gevonden worden.

‘Zullen we nu gaan slapen'?’ vraag ik de indiaan. ‘Het verhaal is uit,’ antwoordt hij en haalt een blikje bier uit de tas. Even later gaat hij ook liggen. Meteen valt hij in slaap. Ik doe geen oog dicht. De indiaan laat winden en snurkt luidruchtig. Als ik net in slaap aan het vallen ben, laat hij een harde boer.

* * *

De zon ligt als een vuurrode kronkelende slang op de toppen van de bergen. Van het vuur is alleen nog as over. De indiaan komt overeind, kijkt mij verbaasd aan en grijpt in zijn plastic tas. Hij haalt er een blikje bier uit en neemt voorzichtig een slokje. Hij staat op en klopt zijn kleren af.

‘We gaan verder,’ zegt hij.

Ik volg de indiaan. Als ik mij omdraai, zie ik een wolf wroeten tussen de resten van het vuur. Even heft het beest zijn kop en kijkt mij aan met een treurige blik.

Wil de wolf mij iets zeggen?

We komen aan bij een weg.

‘Dat loopt een stuk makkelijker,’ zeg ik.

Het lijkt erop dat hij mijn woorden wil beamen, maar zegt dan: ‘Slappe westerling.’

We lopen langs een bord dat in de richting wijst van de berg van Rushmore.

‘Kunnen we daar niet naartoe?’ vraag ik.

Hij kijkt mij aan met berustende ogen. ‘Het is wel een goed idee.’

Hij kijkt in zijn tas en rommelt tussen de blikjes. Uiteindelijk hakt hij de knoop door.

‘Misschien kan ik je dan iets leren over ons volk. Wij zijn een trots volk.’

We slaan de weg in. Een goed onderhouden weg. Nergens gaten. Het asfalt glimt. We sjokken voort zonder oog voor het landschap, de indiaan drinkt blik na blik. Straks wacht ons de snoeptent bij de berg van Rushmore. Maar wanneer? De weg lijkt zonder einde. De zon schijnt onbarmhartig. In de verte zie ik boven de weg een vreemde damp hangen. Het is nog geen twaalf uur. Steeds meer auto's passeren ons. Families. Kinderen lachen ons vanachter de autoraampjes met hun fietsenrekken van gebitten uit. De auto's volgeladen. We komen bij een bocht in de weg, Opeens rijzen daar in de verte de presidentshoofden voor ons op. Hoog van boven in de bergwand kijken ze op ons neer. Sombere, hooghartige gezichten. Onder hun hoofden ligt een waaier van vergruisde stenen. We lopen verder. Steeds meer auto's passeren ons. Bijna allemaal toeteren ze wanneer ze ons inhalen. We komen bij een brug. Een erg lange brug. Als we naar beneden kijken zien we een weg. De indiaan gooit een leeg bier-blikje naar beneden. Vreemde man. Uiteindelijk komen we aan op een parkeerplaats.

Voor onze ogen ontvouwt zich een gekkenhuis: vretende, snuivende, gevaarlijk vette, gillende mannen, vrouwen en kinderen lopen rond op de parkeerplaats. Van de parkeerplaats loopt een weg naar een uitkijkpost. Hier kunnen we de hoofden goed bekijken. Aan weerszijden van de weg die naar de uitkijkpost voert staan vlaggenmasten met daaraan de vlaggen van alle staten, gebiedsdelen en districten

van de Verenigde Staten van Noord-Amerika in alfabetische volgorde. Ik zoek tussen de vlaggen naar de vlag van Nederland.

De indiaan probeert bij de snoepwinkel bier te krijgen hoewel zijn tas nog behoorlijk vol lijkt. Het lukt hem niet. Mismoedig kijkt hij voor zich uit, haalt een blikje bier uit zijn tas en zegt: ‘We gaan naar de werkruimte van de beeldhouwer.’

Onderweg neemt hij, nu kleine teugjes uit zijn blikje bier. Ongewild hebben we de aandacht van de park-wachter getrokken. De indiaan zegt: ‘Wij indianen worden nooit vertrouwd.’

Ik zou hem ook niet vertrouwen. Opeens zie ik op het hoofd van George Washington iemand een woeste dans uitvoeren. Ik zwaai. Het is vast mijn broer. Zijn gestalte komt overeen met die van de danser. De indiaan denkt dat het een soortgenoot is. Ook hij zwaait. Ik zie dat de parkwachter in zijn draagbare mobilo-foon spreekt.

‘Deze beelden zijn uitgehakt in onze heilige bergen als belediging van ons volk. Jullie verminken de natuur. Voor ons is de natuur heilig. Voor jullie is het een

gebruiksvoorwerp. Het is een schande. Schrijn van de democratie! Een trap in het gezicht van onze voorouders zal je bedoelen,’ zegt de indiaan.

Hij geeft mij het idee dat ik hem mijn verontschuldigingen moet aanbieden voor die beelden.

‘Regelmatig dansen we op de presidentshoofden, maar George is ongebruikelijk. Daar loop je zo in het zicht,’ vervolgt hij.

De man op het hoofd wordt nu vergezeld van een dame met zo te zien blond haar. Maar het is moeilijk met zekerheid vast te stellen. De indiaan leegt zijn blikje en gooit het voor zich uit. Meteen grijpt de park-wachter in.

‘Weg,’ zegt hij. ‘Opdonderen. Geen vervuiling van het park.’

We gaan. We worden begeleid tot aan de uitgang. Voor de poort scheldt de indiaan op de Amerikanen. En even later op mij.

‘Zo gaat jouw volk met ons om,’ zegt hij.

‘Het is mijn volk niet,’ zeg ik.

Hoe moet dat nu met mijn broer? Hoe moet ik bij hem komen? Het is nog veertig kilometer tot Rapid City.

Peter Swanborn
Voorbij, maar niet vergeten
Over de gedichten van Obe Postma

Sinds de Romantiek wordt het schrijven van poëzie in de eerste plaats geassocieerd met hartzeer en *Welt-schmerz*. De meest persoonlijke, intieme drama's zijn een bron gaan vormen waarvan de bodem nog altijd onzichtbaar is, terwijl thema's als harmonie en levenslust in de poëzie vrijwel geheel lijken te zijn uitgestorven. Zo komen verloren liefdes en een omgeving die maar niet wil begrijpen in de twintigste-eeuwse poëzie veel vaker voor dan de waardering voor een mooi landschap of de beleving van een plezierig, laat staan gelukzalig moment.

Alleen conflict is interessant, zo lijkt menig schrijver (én lezer) te denken. Waarom zou je schrijven over iets dat goed is? Het goede, voor zover dat er al is, dient men te genieten en met rust te laten. Het kwade, het slechte en het moeilijke zijn veel geschikter als literaire thema's. Immers, alleen door deze te onderzoeken kan men het leven leren kennen en waartoe anders zijn wij op aarde gezet?

Ook de Friese dichter Obe Postma zag kennis als het hoogste goed, maar zijn poëzie laat zien dat hij een andere weg verkoos om dit doel te bereiken. Van hem is nu, vijfendertig jaar na zijn dood, voor het eerst een omvangrijke bundel met vertalingen verschenen: *Van het Friese land en het Friese leven*, genoemd naar de eerste twee bundels die Postma in 1918 en in 1923 onder deze zelfde titel uitbracht.

Geluk

-Trof je 't land van jong verlangen
't Hoog geluk op aarde aan?

   Ver liet ik mijn dromen weiden
   'k Zag de hemel open gaan.

- Maar je was een eenzaam zwerver
Liefde ging aan je voorbij.
   Lichte aarde was mijn liefde
   Met haar hart sloeg dat van mij.

- Klein en schamel was je leven
En je kracht wel vroeg vergaan.

   Maar op teerste adem bevend
   Heb ik Schoonheids stem verstaan.

- Als je heengaat, blijven er geen
Liefsten, troostrijk van je bloed.

   Als dit eigen leven bloeide
   Naar zijn aard, dan is het goed.

Obe Postma werd in 1868 in het Friese dorpje Corn-werd geboren en zou aldaar, vijennegentig jaar later, ook begraven worden. Hij was een boerenzoon die het geluk had om in Amsterdam wis- en natuurkunde te kunnen gaan studeren en om te promoveren bij de latere Nobelprijswinnaar Van der Waals. Zijn lange, werkzame

leven kende weinig schokken; als leraar wiskunde bleef hij tot aan zijn pensionering les geven op de Rijks-HBS in Groningen. Daarna keerde hij terug naar Leeuwarden.

De eerste, klassiek metrische gedichten van Postma verschenen in 1902 in het Friese tijdschrift *Forjit my net*, ondertekend met niet meer dan een 'P'. Zijn de-

buutbundel *Fryske lân en Fryske libben* verscheen pas zestien jaar later, toen Postma reeds vijftig was. Ondanks deze late start wist Postma toch een aanzienlijk oeuvre bij elkaar te schrijven. Tot vlak voor zijn dood in 1963 bleef hij gedichten publiceren; in 1978 verschenen zijn (nu alleen nog maar antiquarisch verkrijgbare) *Samle fersen*.

Wetenschap en poëzie waren de twee elkaar aanvullende polen in het bestaan van Obe Postma. De eerste zag hij als een actieve bezigheid, de poëzie als een passief, maar noodzakelijk tegenwicht. Beroepsmatig interesseerden de exacte wetenschappen hem uiteraard het meest, maar na twintig jaar over wis- en natuurkundige zaken geschreven en gepubliceerd te hebben, koos Postma alsnog voor een nieuw studie-onderwerp: de geschiedenis van Friesland en het Friese volk.

Deze omslag viel ongeveer samen met het moment waarop zijn debuutbundel verscheen en in tegenstelling tot de wis- en natuurkunde, zou zijn belangstelling voor geschiedenis een grote inspiratiebron gaan vormen voor zijn poëzie. De natuur, en dan met name de Friese natuur, werd het decor waartegen zijn historische kijk op de wereld gestalte kreeg.

> O huis en terp en land! Hoe voeren jullie mee
> Naar tijden grijs en oud! De scheve muur,
> Het dak, het kleine raam, hun taal is ons
> Nabij en goed. [...]

Postma's liefde voor de geschiedenis bracht hem ertoe om ‘wat voorbij, maar niet vergaan’ is ‘een plaats in de tegenwoordige tijd te geven. Continuïteit en samenhang waren zijn doel en in veel gedichten is om deze reden sprake van de wens naar een alomvattende eenheidservaring, het ‘Al-begrijpen’, het ‘Wereldbestel’, het ‘samenkomen van het wezen van heel de wereld’. Postma zocht deze samenhang in een vereenzelviging met de natuur, met het ‘leven dat uit 't veld de hoogte in gaat’. De natuur, dat was de menselijke ziel en het goddelijke licht en alleen in haar overweldigende verschijning waren de geheimen van de geschiedenis terug te vinden. In de ‘greppels en slootkanten’, of beter gezegd in de ‘fuorgen en sleatswâlen’, zag Postma zijn eigen kindertijd weerspiegeld, de sfeer van vroeger, het geluksgevoel op zonnige dagen. Het was deze sensatie die hij in zijn poëzie onder woorden wilde brengen.

Net zoals het heden alle vormen van het verleden in zich meedraagt, zo zag Postma in één deel van de wereld alle andere delen vertegenwoordigd. Friesland komt in de poëzie van Postma regelmatig met naam en toenaam voor, maar uit veel gedichten blijkt dat Friesland in de eerste plaats als een deel van een groter geheel gezien moest worden. Friesland wasvoor Postma een beeld, een idee via welke hij het geheel van de wereld kon leren kennen.

Met deze gedachte in het achterhoofd vond Postma het waarschijnlijk niet nodig om daadwerkelijk het noorden des lands te verlaten. Postma zocht, zoalswel meer dichters die hun leven lang trouw aan één plek zijn gebleven, zijn toevlucht in de verbeelding. Hij wilde niet alleen laten zien dat Friesland niet meer en niet minder dan een beeld van de wereld kon zijn, maar vooral ook dat zich in de grond, in de aardse materie meer verborgen hield dan op het eerste gezicht zichtbaar was. Wat Postma zocht vond hij niet boven of onder, maar in of achter de dingen die hem op elk moment voor ogen kwamen. Het waren de dagelijkse, gewone zaken die de

wezenlijke levensvragen opriepen en in vaak zeer eenvoudige bewoordingen wist hij dit veelomvattende wereldbeeld op papier te zetten.

'Al wat ik schrijf is waar gebeurd' is zijn meest geciteerde dichtregel, maar desondanks ging Postma steeds méér ontdekken in wat zijn ogen en oren waar-namen. In een weiland zag hij vroegere generaties van boeren lopen, in een hek of in een waslijn zag hij de cirkelgang van het leven. Postma had misschien niet de fantasie om dingen te zien die niet 'waar gebeurd' waren, maar zijn verbeeldingskracht om in het kleine het grote te herkennen was er niet minder om. Zijn optiek was misschien beperkt, het perspectief was aanzienlijk.

De poëzie van Obe Postma heeft in de Randstad pas bekendheid gekregen nadat een paar jaar geleden bij uitgeverij Meulenhoff de *Spiegel van de Friese Poëzie* verscheen. Voor het eerst werd duidelijk dat Postma als een sleutelfiguur in de Friese literatuur beschouwd

kon worden. Veertien van zijn gedichten werden in vertaling in de Spiegel opgenomen en in het voor-woord werden zowel de levensloop als de poëzie van Postma, zij het in beperkte mate, vergeleken met die van zijn tijdgenoot, de Griekse dichter Kavafis.

Hoe voorzichtig de vergelijking ook werd gemaakt, zij is sindsdien een eigen leven gaan leiden en, helaas, zelden pakt zij in het voordeel van Postma uit. Beide dichters bedienden zich weliswaar van het vrije vers, beiden waren het grootste deel van hun leven lang aan één plek gebonden en beiden waren homoseksueel, maar hiermee zijn de voornaamste overeenkomsten wel genoemd.

De thematiek in hun poëzie verschilt (letterlijk) als dag en nacht. Waar Postma schreef over geluk en een-heid, schreef Kavafis over teleurstelling en afscheid. Zoveel als Kavafis zich interesseerde voor lichamelijke genoegens en voor het tekort hieraan, zo beperkte Postma zich tot de geestelijke kant van de zaak, de ontroering. De homoseksualiteit die zo kenmerkend is voor de poëzie van Kavafis, komt in het werk van Postma nauwelijks voor. In feite komt zij alleen tot uiting in een opvallende afwezigheid van de vrouw als object van liefde en lust.

Ook het gedicht met de titel ‘bloemenjongen’ en met regels als ‘Toch wist hij het wel; toen bij het eerste treffen/ Mijn oog terloops viel op zijn jonge wezen,/ Boog hij even’ lijkt eerder een uiting van een oudere man die in een jonge jongen zijn eigen jeugd weerspie-geld ziet, dan dat het een bewijs is van een zeker wellustig verlangen. Meer dan van homoseksualiteit is er bij Postma sprake van een regelmatig terugkerend besef van buitenstaander zijn. Zo eindigt een gedicht over jongens die zingend en dronken de polder uitkomen met de regel ‘En bij het varkenshok sta ik als een muur.’

Over de homoseksualiteit van een tijdgenoot van Postma werd eens geschreven: ‘Als hij dan geen vrouw kon en geen man mocht liefhebben dan zou het een land, een geheel volk zijn waarvan zijn hart vervuld was.’ Zonder veel moeite kunnen deze woorden ook op Postma van toepassing zijn. Vooral in zijn vroegere werk zag Postma zichzelf als een spreekbuis voor het Friese boerenvolk. Zijn eigen verlangens en gedachten waren alleen als voorbeeld belangrijk. Van groter belang was de ziel van het volk die hij, als dichter, moest zien te doorgronden.

> Als heer die zijn volk aan 't werk zet, voel ik mij;
> Ze melken en drenken en sloven stil, omdat 't zo moet.
>
> Maar 't is mij niet genoeg: ik moet de zielen zien,
> De loop van 't leven en van mensen heel 't bestaan.

Deze vroege gedichten worden niet alleen gekenmerkt door een (nogal verheven) verlangen tot identificatie en tot opheffing van het buitenstaander-zijn, maar ook wat de vorm van de gedichten betreft verschillen zij sterk van Postma's latere werk. Het zijn voornamelijk strakke, metrische verzen, terwijl Postma in de tweede helft van zijn dichtersloopbaan de voorkeur zou gaan geven aan het vrije vers, in de hoop het leven nog meer in woorden te vangen zoals ‘de siele it oanbringt’. Maat en rijm werden vervangen door klank en ritme. Zijn taal werd minder compact en soms ook minder nauwkeurig, maar wel meer direct.

Tot deze ontwikkeling is Postma waarschijnlijk aangezet door het werk van dichters als Rainer Maria Rilke en Emily Dickinson, van wie hij poëzie in het Fries vertaalde. ‘Er zijn er, wie niet rijm en maat strekken totgoddelijkprinciep,/ Maar het leven en

zijn simpele waarachtigheid.' Postma liet zich in zijn latere werk, ondanks de bijna modernistische parlando-toon, meer en meer kennen als een denkende dichter die met zichtbaar plezier reageert op het werk van andere dichters en filosofen.

Voor een dichter die veel 'dramatische' poëzie heeft gelezen, blijft het in zekere zin wel vreemd dat Postma zo weinig schreef over de donkere zijde des levens. In zijn gedichten komt, zoals gezegd, geen drama voor, geen onweer of afgrond en zelfs de dood blijft lange tijd op afstand. 'Ik zing van dood en sterven niet,/ Het oppermachtig graf;/ Ik mis het vroom geluk-in-smart/ Dat troost aan and' ren gaf.'

Postma was weliswaar op zoek naar samenhang en eenheid, maar toch scheen hij alleen harmonie en geluk een plek te willen of te kunnen geven in zijn poëzie. Veelzeggend is wat dit betreft het gedicht

‘Slotsang’, waarmee hij zijn debuutbundel afsloot en waarvan de eerste twee regels luiden: ‘Dizz’ sangen bringe it lok fan blide dagen,/-De tsjustre hawwe san-gen net -'. Oftewel, de gedichten gaan over het geluk van blijde dagen, de dagen van duisternis komen er niet in voor.

Postma suggereert in deze regels dat hij wel bekend was met de ‘*tsjustre’* kant van het leven, maar aan de andere kant begint het gedicht ‘Wat de dichter moet weten’ met de regels: ‘En als het zo mocht zijn dat hij de nachten niet kende, waar Rilke van sprak,/ En niet naast de vrouw was als zij het leven bracht,/ Zou hij er iets aan hebben dat hij in zijn jeugd wonderen beleefd had?’.

Een dichter is geen dichter als hij zichzelf niet op cruciale momenten mag tegenspreken. Toch zouden deze laatste regels wel eens de verklaring kunnen zijn voor Postma's hardnekkig volgehouden optimisme. Het lijkt erop dat Postma werkelijk geen aanleg had voor de dramatische kant van het leven en dat hij ook geen heil zag in het moedwillig cultiveren van poëtisch leed. De zon, de weilanden en zijn geheugen hadden hem veel meer te vertellen over het leven én over hemzelf, dan de maan of de stad of de drukte in een café. Waarheid en eerlijkheid zag hij niet als verborgen onder een masker van beschaving dat met alle macht moest worden verwijderd. Postma zocht harmonie en vond haar in de natuur.

De kracht van Postma's werk ligt in deze onverzette-lijkheid. Het is soms moeilijk te peilen waarom zijn poëzie blijft aanspreken en soms valt er op zijn gedichten ook wel het een en ander aan te merken (zoals, om me tot de vorm te beperken, het overmatig gebruik van het uitroepteken en van de lyrische aanhef ‘O’), maar zeker is dat Postma een geheel eigen stem heeft weten te ontwikkelen. In de Friese literatuur kent hij zijns gelijke niet en in de Nederlandse literatuur is misschien wel een aantal ‘betere’ dichters te vinden, toch is het geluid van Postma zeldzaam - al was het alleen al omdat ieder authentiek en waarachtig geluid zeldzaam is.

Wat Postma ons te melden heeft is niet de blij moedige christelijkheid van een dichter die de nacht niet wil zien en voor wie alle lofprijzingen niets anders zijn dan een truc om een plekje tussen de engelen te bemachtigen. Het is ook niet de zweverige vrijblijvend-heid van de modieuze optimist die het leven als een zichzelf vervullende belofte ziet. Bij Postma geen zendingsdrang of volgzaamheid. Zijn optimisme was eerder naïef dan berekenend. (Maarten 't Hart heeft in de jaren zeventig al eens, even scherp als terecht, over Postma geschreven dat het een klein wonder is dat al dat geluk en al die vreugde je niet op den duur somber stemmen.)

Ook bestaan gedichten als ‘Alle vreugden van mijn leven’ en ‘Zoals ik eens’ uit meer dan alleen maar nostalgie. Postma geloofde in liefde en in harmonie en van dit geloof zonder god legde hij op hoogst persoonlijke en poëtische wijze getuigenis af. Binnen de provincie Friesland geldt Postma (met alle gevaren vandien) als de volksdichter nummer één, dankzij wie de schoonheid en de geschiedenis van volk en land op papier zijn vastgelegd, maar deze eerste, tweetalige bundel maakt duidelijk dat het belang van Postma de grenzen van Friesland zeker overschrijdt.

Postma was, hoe vreemd het ook moge klinken voor iemand die het ‘geluk-in-smart’ niet zei te kennen, een realist en geen idealist. Weliswaar een romantisch realist en ook zeker een dromer, maar in ‘het droom-beeld dat de tijd doorstaat’ zag hij de wereld des te scherper weerspiegeld. Zijn dromen waren niet zozeer bedoeld om de boze wereld te ontvluchten, maar des te meer om een

vereenzelviging te bereiken met het goede en het hoopvolle dat een mens ook ten deel kan vallen.

Over de meeste gedichten ligt een breekbare glans die gemakkelijk te bekritiseren valt. De toon neigt naar het sentiment, naar het gemijmer van een ‘stil en ien-selvich persoan’ aan wie het leven voorbij is gegaan en die de folkore van zijn land met een vleug filosofie probeert te camoufleren. Toch heeft dit werk voor de aandachtige en niet cynische lezer een manier van kijken te bieden die verder gaat dan de schoonheid van een boerderij en de hersenspinsels van een eenzelvige kamergeleerde. Postma was op zijn beste momenten in staat om zijn eigen kleine wereld én zijn veelomvattende ideeën, zijn beperkingen en zijn kracht in één adem te verwoorden.

Dichters zijn zieners?

Nu moest ik toch - ik ben zo oud -
Het wezen van de dingen kunnen openbaren;
Nu moest ik vanuit de beelden - zoals ze dat zeggen -
Gekomen zijn tot diepste kracht.

Maar o wat ik voel is niets dan de gebarsten schors
En het zachte mos van de stammen;
Wat ik ruik is niets dan de rauwe geur van het gras;
Wat ik zie is het stalvenstertje
Door het eerste groen van de vlierboom;
De ronding van het erf,
En de arbeider die door de greppels voortstapt
Langs de bouwakkers;
En de zachte rimpeling van het water.

Soms ook zie ik de lijnen op het gezicht van de oude
vrouw
Waar de jaren in zijn vastgelegd, voorbij maar niet
vergaan,
Leven in het goede licht;
Of het gelaat van de jeugd, die wacht,
Blank en open,
Met de zinnen, die alles zullen nemen.

Literatuur

Obe Postma, *Van het Friese land en het Friese leven, Fan it Fryske lân en it Fryske libben*. Een keuze uit de gedichten, vertaling Jabik Veenbaas, samenstelling en nawoord Philippus Breuker, Meulenhoff 1997

Peter Swanborn (1963) is literair medewerker van De Volkskrant. In april verschijnt zijn poëziedebuut Tot de Dood op Zee.

De boekhouding
J. Heymans

Verdraaide realiteit

Waarom wordt bij een muziekstuk of een schilderij nooit gevraagd of het autobiografisch is? En bij een roman, hoe aanwijsbaar fictief ook, vaak wel? Deze aloude vraag wordt in kringen van zuivere literatuur-beoefenaren eigenlijk nog steeds als *not-done* beschouwd. Toch doemt hij de laatste tijd almaar hard-nekkiger op, - en niet alleen op literaire avonden in de zogenaamde provincie. Een opmerkelijk geval daarvan is het eerste, 'Woensdag 26 mei 1993' gedateerde hoofdstuk van A.F.Th. van der Heijdens requiem *Asbestemming* (1994). Daarin rept de schrijver van een caféruzie met een jonge filmregisseur die meende zijn vriendin te hebben herkend in een erotisch getinte passage uit *Advocaat van de hanen* (1990). Wat is hier aan de hand? De filmregisseur had een fictief gegeven uit een roman tot ordinair feit verheven. Verblind door deze verhaspeling ging hij verhaal halen bij de schrijver. Dat wil zeggen: hij diende hem domweg een vuistslag vol in het gezicht toe. Als gevolg daarvan kwam de filmre-gisseur in een volgend boek van de schrijver terecht, 'een requiem' met een hoog werkelijkheidsgehalte. Hij werd, kortom, zelf een beetje fictie. Merkwaardi-gerwijze wordt deze illustratieve passage uit *Asbestemming* over de eigenaardige verhouding tussen fictie en werkelijkheid zelden of nooit aangehaald als de vraag naar het autobiografische gehalte van een of andere roman weer eens in het geding is.

Overigens is dit niet het enige geval waarin Van der Heijden het aan de stok krijgt met degenen die zich-zelf in zijn boeken denken terug te vinden. In de lezenswaardige monografie *A.F.Th. vander Heijden - Gemankeerd leven omgesmeed tot heldendicht* (1997) verwijst Jan Brands bij voorbeeld ook naar de uitvoerige briefwisseling van de gelauwerde schrijver met de familie van 'Karine', de herdachte jeugdliefde in *De sandwich* (1986). Vooral Karma's zus en haar latere echtgenoot hadden grote problemen met de wijze waarop zij in het requiem worden beschreven. Zelf onderkent Van der Heijden, aldus Brands, een duidelijk patroon in de klachten die zijn werk oproept bij degenen die fictie en werkelijkheid door elkaar halen: 'Eerst zijn ze verontwaardigd omdat ze menen zich-zelf in de roman te herkennen. Bij nader inzien blijkt dát toch niet het probleem. In tegendeel: ze herkennen zichzelf juist te weinig in het boek; ze vinden dat de auteur zich te veel dichterlijke vrijheden heeft veroorloofd'. Juist hierom vind ik het jammer dat Brands in zijn monografie de intrigerende maar gecompliceerde verhouding tussen Albert Egberts, Patrizio Canaponi en Patrick Gossaert - alle drie alter ego's van de schrijver Van der Heijden - niet wat grondiger heeft uitgewerkt, maar dat voerde in zijn ogen waarschijnlijk te ver. Dan had hij een gerede kans gelopen dat zijn handzame boekje tot een halve dissertatie was uitgedijd.

Voorbeeldig onfatsoen

Argumenten in de geest van dat van Van der Heijden spelen ook een rol in een discussie die in de zomer van 1997 de 'Opiniepagina' van NRC Handelsblad

beheerste. Het uitgangspunt voor deze niet altijd even verheffende gedachtenwisseling was de vraag of J.J. Voskuil - een Neerlandicus die meer dan dertig jaar aan het hoofd heeft gestaan van de afdeling Volkskunde van het P.J. Meertensinstituut van de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen - het recht heeft om zijn collega's en ondergeschikten zo genadeloos te portretteren als hij in zijn roman *Het Bureau* (1996-2000) heeft gedaan. Dat opzienbarende boek omvat maar liefst zeven banden waarvan de eerste vier inmiddels zijn verschenen: *Meneer Beerta, Vuile handen, Plankton* en *Het A.P. Beerta-Instituut*. In al deze boeken probeert Voskuil via de minutieuze weergave van acties en dialogen het dagelijkse werk-zame leven op het KNAW-instituut op te roepen. Hij schetst het doen en laten van een groep mensen waar-

van het merendeel elkaar buiten het Bureau nooit zou hebben ontmoet. Aan dat onderzoeksinstituut ontlenen de medewerkers hun bestaan. Dat proberen ze althans. Voskuil heeft zijn *tour deforce* ondernomen, omdat hij tot zijn schrik ontdekte dat hij al betrekkelijk snel na zijn afscheid van het KNAW-instituut voor zijn vroegere collega's had ‘afgedaan’. Hiervan raakte hij zo zeer in de war - hij kreeg ernstige hoofdpijnen - dat hij het gerezen probleem voor zichzelf radicaal moest oplossen. Dit alles heeft uiteindelijk tot het schrijven van *Het Bureau* geleid. Daarbij leunt Voskuil zwaar op zijn herinneringen, maar hij heeft ook zijn dagboeken en ander materiaal gebruikt. Sterker nog, de eerste versie van de superroman is op de ongebruikte achterzijde van vergaderverslagen van Het Bureau geschreven. ‘Niet één scène is verzonnen, elke beweging is gezien en voor de informatie die ik bied sta ik garant’, merkte Voskuil al in een vraaggesprek op, nog voordat hij door een zekere Hans Werdmölder over de ethische aspecten van zijn literaire onderneming in NRC Handelsblad werd geattaqueerd. Ook deze rechtsgeleerde verhaspelde de fictie van Het Bureau, hoe autobiografisch en levensecht ook opgetekend, met de werkelijkheid van de reorganisatie van Het Bureau. En hij beschuldigde de auteur zelfs van wraak op zijn vroegere collega's. Voskuil zou zijn schrijftalent hebben misbruikt. De schrijver zelf hield wijselijk zijn mond, maar Arnon Grunberg bemoeide zich ermee en betoogde als een aanhanger van het *l'art pour l'art*-principe simpelweg dat een roman alleen esthetische aspecten kent, geen ethische: ‘Een roman is geen moord of een diefstal, waarbij voor de rechtbank de motieven van de verdachte worden besproken om strafvermeerdering of strafvermindering te bepleiten. Bij een roman telt alleen het resultaat. Of ik mijn boeken uit verveling, rancune, geldzucht of pure gekte heb geschreven, zegt niets over die boeken, en leidt ook niet tot beter begrip van die boeken.’ Grunberg heeft zijn polemiek met Werdmölder grondig bewerkt, uitgebreid en, naast beschouwingen over onder meer John Fante, Jerzy Kosinksi en Bernard Malamud, opgenomen in zijn essaybundel *De troost van de slapstick*. Als dit boek iets duidelijk maakt, dan is het wel dat Grunberg eigenlijk geen verschil wil maken tussen autobiografie en fictie. Dat beweert hij herhaaldelijk, in diverse toonaarden, in zijn essays en andere stukken. Ook het onderscheid tussen fictie en non-fictie erkent hij niet. Dit legt hij zijn alter-ego, de columnist Yasha, tenminste in de mond: ‘Niet alleen mijn boeken, mijn stukken in kranten, mijn verhalen in tijdschriften, mijn Yasha's, maar ook mijn interviews, mijn uitlatingen op radio en televisie, mijn faxen, mijn brieven en foto's van mijn persoon moeten gerekend worden tot fictie’. Hetgeen dus betekent dat Grunbergs briesende aanval op NRC-recensent Hans Goedkoop naar aanleiding van diens niet honderd procent lovende bespreking van de roman *Figuranten* een puur verzinsel was. Misschien waar, maar niet echt gemeend. Een speelsigheidje van een jonge hond. Ik had, eerlijk gezegd, een heel andere indruk gekregen. En ik was bepaald niet de enige. De vraag naar de motieven van een schrijver is net zo waardevol als de vraag waarom uw goudvissen in de nacht van zondag op maandag gepaard hebben’.

Een de aardigste reacties op de openbare ‘vliegenaf-vangerij’ tussen Grunberg en Werdmölder was een stukje van Alfred Kossmann op de Achterpagina van NRC Handelsblad. Onder het motto ‘Nestbevuiling’ vergeleek hij *De Buddenbrooks* (1922) van Thomas Mann met *Het Bureau* van Voskuil: ‘Romanschrijvers zijn roddelaars, leugenaars, voyeurs, profiteurs. Hun onfatsoen is voorbeeldig. De goegemeente twijfelt daar terecht niet over’. Kossmann verwijst ook nog even naar het geval van

zijn eigen roman *De nederlaag* (1950) over het leven van Nederlandse dwangarbeiders in Duitsland, de laatste twee jaar van de oorlog. Hij kende dat leven uit ervaring en koos lotgenoten als model voor jongens die hij in de roman hele andere dingen liet beleven dan ze in werkelijkheid hadden gedaan. Er kwam ook een scheepskok in *De nederlaag* voor, een vuile oudere man die 'in verschijning, verhalen, gedrag' leek op de scheepskok die Kossmann, naar eigen zeggen, had gekend. En hij vervolgt:

'Een paar jaar later stond ik op zo'n Boekenmarkt van de Bijenkorf in Den Haag. Bij mijn stalletje kwam een vrouw die mij vertelde dat zij die kok en zijn vrouw goed had gekend en dat ik schandalig over hem had geschreven. Ze vertelde ook dat het boek bij hem trots op een salontafeltje lag, met een bladwijzer. Het bezoek kreeg te lezen hoe de kok, een dronken nacht

van verschrikking op het spoorwegemplacement van Heidelberg, een ellendige Duitse baas onder een trein had geduwd. Die arme kok. Het had gebeurd kunnen zijn. Het was niet gebeurd.

Ik kan me niet voorstellen dat de modellen van Jaap, Bart en Ad pronken met *Het Bureau*. Het zou mooi zijn'.

Daarmee gaat de door Kossmann vereeuwigde kok nog een stap verder dan de lezers die zich menen te herkennen in een personage bij Van der Heijden. Niets menselijks is hem blijkbaar vreemd. In zijn ogen was de geboekstaafde fictie niets dan de werkelijkheid geworden. Helaas voor hem was er nog iemand die zijn gedroomde avonturen kende: de man die ze had verzonnen, *in casu* de schrijver van de column 'Nestbevuiling'.

Paradoxale spelletjes

Even iets anders. In de afgelopen boekenweek heeft de Bijenkorf het roemruchte fenomeen van de schrij-versmarkt nieuw leven ingeblazen. Daar gaven in het kader van 'Joodse tradities in de literatuur' bijna twintig schrijvers *acte de présence*. Onder hen waren David Grossman, Amos Oz, Chaim Potok, Andreas Burnier, Carl Friedman en Marcel Möring.

Daarenboven volbracht Daphne Meijer in het kader van de Literaire Boekenmaand de opdracht honderd kenmerkende boeken en biografische schetsen bijeen te brengen in een catalogiserend boek: *Joodse tradities in de literatuur: van Mendele Mojcher tot Arnon Grunberg*. Een prijzenswaardig initiatief, maar er is wel het een en ander op het boekje aan te merken. Om te beginnen is de ondertitel niet geheel in overeenstemming met de honderd hoofdstukjes. Niet Grunberg, schrijver van het Boekenweekgeschenk *De heilige Antonio*, sluit Meijers aangeklede opsomming af, maar de Israëlische filmcritica Dorith Rabinyan. De ondertitel van Joodse tradities in de literatuur is ongetwijfeld door commerciële belangen ingegeven.

Dat het Boekenweekgeschenk van Grunberg naar mijn smaak minder sprankelt dan hele stukken uit de roman *Figuranten* (1997), valt niet zo gemakkelijk uit te leggen. Het heeft onder meer te maken met Grunbergs voorkeur voor de echoënde en hijgerige stijlfiguurvan de herhaling waarvan de verrassingvoor mij zo langzamerhand wel een beetje af is: 'Ons gebit is ons zwakke punt. We hebben nog wel meer zwakke punten, maar dat gebit van ons springt het meest in het oog. We hebben heel lang onze tanden niet gepoetst. We hadden andere dingen aan ons hoofd dan tandenpoetsen. We hadden ook helemaal geen tandenborstel. En ook geen tandpasta. Als je nauwelijks geld hebt aan brood ren je niet naar de supermarkt om tandpasta aan te schaffen'. Het moge duidelijk zijn: de beide hoofdpersonages, Paul en Tito, de zonen van Raffaella Andino die gedrieën de Amerikaans-Mexicaanse grens zijn overgestoken, hebben al heel lang hun tanden niet gepoetst. Dat ondermijnt de troost van de slapstick die hij zegt in zijn krankjo-reme vertelsels juist na te jagen. Mogelijk ook valt het Boekenweekgeschenk tegen, omdat de novelle minder bizarre, autobiografische scènes uit het joodse leven in Amsterdam-Zuid bevat, dan zijn romaneske voorgangers.

Aardiger is dat Grunberg in *De heilige Antonio ten* spelletje met de lezer speelt. De eerste zin van de novelle luidt: ‘Dit zijn de eerste woorden die we in het Engels schrijven’. Een prachtige paradox. Achteraf suggereert Grunberg dat hij de novelle eigenhandig heeft vertaald. Aanvankelijk had hij, naar eigen zeggen, een lang en uitvoerig nawoord gepland, maar uiteindelijk heeft hij daarvan afgezien. En A.G. besluit zijn ultrakorte verantwoording met: ‘De motto's en de titel zijn van mij afkomstig. Sommige namen heb ik veranderd’. De grap van dit alles is natuurlijk dat Grunberg doet voorkomen dat hij een Boekenweekgeschenk heeft geschreven, bestaande uit een titel en een paar motto's. De rest is gedacht van de gebroeders Andino te zijn die onder meer hun avonturen met de Kroatische Kristin Andrea te boek hebben gesteld. Daar heeft Grunberg nauwelijks een hand in gehad. En een van die twee motto's luidt dan ook nog: ‘Als ik een verzinsel ben, dan ben ik toevallig wel het beste verzinsel van de wereld’. Tsja. Bij zoveel grapperij aangaande fictie en werkelijkheid zou je bijna geneigd zijn om de kortademige stijlfiguren van Grunberg door de vingers te zien.

Anonieme feiten

Ernstiger dan de niet geheel juiste ondertitel van het boek *Joodse tradities in de literatuur* zijn de niet volledige bibliografietjes van de diverse schrijvers. Zo zijn bij Leon de Winter de nog verkrijgbare bundel *De verhalen* (1994) en de essaybundel *Lady Di in een bevallige pose* (1996) onvermeld gebleven en bij Marcel Möring het zelfstandig uitgegeven verhaal *Bederf is de wegvan het vlees* (1994) en de 'joodse' bloemlezing *Het derde testament* (1995).

Natuurlijk heeft Meijer zich bij de keuze van haar honderd joodse schrijvers laten leiden door de vraag welke boeken zij mooi en aanbevelingswaardig vindt. Bovendien moesten de werken op een of andere wijze ook over de joodse wereld, het joodse leven of de joodse cultuur gaan. Des te merkwaardiger dat Meijer het meesterwerk *De plaats van de ster (*1968, '95) van Patrick Modiano, een van de belangrijkste hedendaagse Franse schrijvers, niet heeft uitverkoren. Ook is het spijtig dat zij het oeuvre van Hellema geheel en al over het hoofd heeft gezien. Hellema schreef drie autobiografische verhalenbundels en vier romans waarin zijn joodse achtergrond, (de doorwerking van) de Tweede Wereldoorlog en het zakenleven een belangrijke rol spelen. In zijn meest ambitieuze roman *De andere tamboer* (1985) probeert hij de levenshouding van de vrijmetselaars af te zetten tegen de christelijke en dejood-se benaderingswijze. Hellema sloot zijn oeuvre met *Slotnotering uit Barnet* (1996) af, een boek met aantekeningen, aforismen en korte essays. Daarin staat van allerlei behartigenswaardigs over de verhouding van verzinsels en werkelijkheid. Zoals: 'Fictie is waar de feiten anoniem willen blijven'. Of een mini-essay als het volgende:

'Ik vind niet dat de schrijver het recht heeft de voor-geschiedenis van zijn romanfiguren te vertellen, want óf hij verzint wat, óf hij roddelt. Het is hun geschiedenis, hún verhaal en dat moeten ze zelf vertellen. Maar wij eigenen ons hun verhaal toe en maken er goede sier mee: wij belichten wat dienen kan tot begrip van de figuur in de tijd van handeling van de roman en wij vermijden daarbij mogelijke tegenstrijdigheden: voorvallen uit zijn verleden die een andere persoon laten zien dan ons nu dienstig is in het boek dat wij schrijven. Zo vervalsen wij het beeld en conditioneren de lezer te geloven dat een mens maar één leven heeft. Maar wij zijn méér mensen en kunnen verschillende levens hebben. Ik bedoel niet de diverse rollen die wij vervullen in het dagelijks leven, dat is het terrein van de sociopsycholoog - het gaat om "een ander mens worden". Want als onze omstandigheden veranderen, worden wij uitgedaagd daarop een antwoord te geven met ons leven en dat vereist een andere persoon. Identiteit is dan niet anders dan de kern van ons wezen'.

In tegenstelling tot Hellema is bijvoorbeeld Rogi Wieg wel vertegenwoordigd in Meijers 'club van honderd'. Wieg verliet in 1996 met het nodige rumoer uitgeverij Van Oorschot. Het eerste boek dat hij voor De Arbeiderspers schreef, was de kleine roman *De overval* (1997). Die trok vooral de aandacht door het buik-bandje waarop Leon de Winter en Joost Zwagerman de schrijver terzijde staan en het boekje met ronkende reclameslogans aanprijzen. *De overval* is bovenal een egocentrisch document waarin Wieg op een bondige wijze zijn leven als schrijver tot nu toe heeft verdicht. Hij weet zich de slechtst verkopende joodse schrijver van Nederland. De reden daarvoor is eenvoudig: hij wil zijn af komst en het verleden van zijn ouders in zijn boeken niet uitmelken. Geen Joods Leed exploiteren. Bovendien doet zijn uitgever in zijn ogen niets om zijn werk te promoten. Daarom wordt hij steeds meer

geobsedeerd door de gedachte aan een *bestseller*. Ten einde raad meet hij zich de rol van schrijvende bankrover aan. De kleine roman *De overval* is een hilarisch en laconiek boek over de eenzaamheid van een joodse schrijver. Niets in dit verhaal is gelogen, zegt Wieg ergens, maar toch vertelt hij niet alles juist. Het is dus een roman, bestaande uit een groot aantal korte hoofdstukjes die beginnen met een Jiddische levenswijsheid - zoals: ‘Wat heb je aan een goeie koe die veel melk geeft en daarna de emmer omtrapt?’ - en eindigen met een korte uitweiding over de vredige, perfecte wereld die wiskunde heet. Alleen al vanwege deze mathematische ophelderingen is *De overval* mij een sympathieke roman. Sommige slotalinea's zijn heel origineel geformuleerd, -bijna des dichters Wieg: ‘Een getal heeft geen voedsel nodig. Het getal 2 eet niet. Het getal 3 drinkt niet. Behalve dat wat leeft zonder tijd, moet alles wat wil bestaan eten en drinken. Zowel

arme als rijke mensen moeten voedsel en drank tot zich nemen. Maar arme mensen staan in een andere verhouding tot bijvoorbeeld kip dan rijke, ik had weliswaar genoeg geld voor de beste kip, en toch streefde ik naar veel meer'. En soms eindigt een hoofdstukje met een uitspraak die een glimlach bij mij opriep: 'Geen wiskunde. Daar is nu geen tijd voor'.

Drama van de afhankelijkheid

Met zijn overgang naar De Arbeiderspers trad Wieg toe tot de redactie van het literaire tijdschrift Maatstaf en werd hem een deeltje in de prestigieuze reeks Privé-Domein in het vooruitzicht gesteld. Hopelijk staat in dat inmiddels aangekondigde boek, *Liefde is een zwaar beroep*, ook het opmerkelijke stuk dat hij eerder in Maatstaf 1996/4 publiceerde: 'Het lef om van je lyrisch ik een ik te maken (een heel klein pamflet)'. Daarin betoogt Wieg onder meer dat in Nederland de hardnekkige opvatting bestaat dat een schrijver moet verzinnen. 'Autobiografisch proza wordt niet tot de literatuur gerekend. Als een schrijver niet kan (of wil) verzinnen, moet hij de realiteit verdraaien. Dan heet het weer "verbeelding" of "fictie".' Wieg pleit in zijn pamflet voor een eigen en nieuwe plek van de vent-literatuur zoals die bijvoorbeeld door iemand als Willem Jan Otten wordt beoefend. En hij besluit zijn pamflet met een fraaie stelling: 'Ik ben uitgeschreven. Hij die mij wil verwoesten, moet maar snel de eerste steen naar mij werpen. Maar wel naar mij. Ik ben gene fictie. Pas als ik dood ben zal ik fictie zijn. En pas na mijn dood zullen de ideeën in mijn boeken tot de fictie mogen worden gerekend. Zolang ik leef, sta ik achter al mijn morele en amorele "ikken". Iedereen mag weten dat ik Repelsteeltje heet'.

Wiegs constatering dat autobiografisch proza volgens menigeen eigenlijk niet tot de literatuur behoort, werd luid en duidelijk geadstrueerd toen *I.M.* van Connie Palmen verscheen. De critici wisten er nauwelijks raad mee, waaraan een opmerking in de flaptekst misschien wel mede debet was: '*I.M.*, Ischa Meijer, "In Margine", "In Memoriam", een roman over de liefde en de dood'. Nu is dit vierde boek van Palmen alles behalve een roman. Ik zou het eerder als een deeltje Privé-Domein willen kenschetsen, maar dan in een andere vorm uitgebracht. Als *I.M.* in de prestigieuze reeks van de Arbeiderspers was verschenen, had iedereen het een prachtig boek gevonden dat weet ik bijna zeker. Afgezien van het leven met en de dood van haar geliefde schetst Palmen in *I.M.* dat begint met de verschijning van haar debuutroman *De wetten (*1991) ook min of meer de ontstaansgeschiedenis van haar tweede roman *De vriendschap* (1995). Daarbij ontwikkelt zij in de discussies met haar geliefde Ischa die een even beroemd als berucht journalist was, allerlei gedachten over fictie en werkelijkheid. Maar haar gedenkboek is ook een vervolg op haar twee vorige romans. Alleen al de slotzin van *De vriendschap* blijkt achteraf een duidelijke vingerwijzing naar *I.M.*: 'Als ik nu mijn wijsvinger in de lucht steek, doe jij dan ginder hetzelfde'. Verder zegt ze in haar tweede roman bijvoorbeeld dat we betekenis krijgen door 'onze verbintenissen met iets of iemand, met je familie je vrienden, je geliefde en met de wereld door je werk. Ik denk dat, of iemand zijn leven als zinvol of zinloos beschouwt, afhangt van de persoonlijke verhoudingen die iemand aan kan gaan. Je bent een moeder door je kind, zo zit dat. Je bent een geliefde door je geliefde,

een vriend door je vriend, een schrijver door je lezer. Het is het drama van de afhankelijkheid en er is niks tegen te doen'. Dit drama wordt in *I.M.* in alle open-heid ontvouwd, in het deel 'In margine' de gelukzalige kanten daarvan en in 'In Memoriam' de pijnlijke. Die laatste dertig bladzijden van *I.M.* behoren tot de meest smartelijke die ik ooit heb gelezen. Daar past geen enkele relativering meer. Juist de apodictische uitspraken en de vaak dodelijke ernst zijn in het verleden wel eens als een bezwaar tegen Palmens werk aangevoerd, evenals haar enigszins vlakke stijl. Veel van deze bezwaren vallen wat mij betreft weg in *I.M.*, al is haar stijl bepaald niet briljant. Natuurlijk heeft het boek ook een beetje de werking van een nieuwsgierigheid opwekkend sleutelgat, maar wie daar doorheen kijkt, rest een fascinerend deeltje Privé-Do-mein. Het zou interessant zijn om deze roman die geen roman is, nog eens te vergelijken met een boek als *Asbestemming* van Van der Heijden.

Zachtmoedige schizofrenie

Zowel in de boeken van Palmen als Van der Heijden speelt de roes van de drank een vooraanstaande rol, maar de ik-figuren van beide schrijvers vallen wat betreft hun dipsomanie in het niet bij de ik-figuur in de boeken van August Willemsen. De vertaler vulde een prachtig nieuw deel in de reeks Privé-Domein onder de titel *Vrienden, vreemden, vrouwen* dat in de tijd voorafgaat aan zijn veelgeprezen *Braziliaanse brieven* (1985) en aan *De val* (1991). Daarin beschrijft hij zijn leven in de periode tussen 1956 en 1964. Hij maakt zijn eerste reizen naar het buitenland - ‘de zucht naar het Zuiden’ - en ontdekt de schoonheid van de Portugese taal. Na het nodige gedraal geeft hij zijn pianostudie op. Zijn seksleven ontluikt. En hij probeert zijn hang naar ‘Schöngeisterei’ onder controle te krijgen. Met zijn drankgebruik lukt dat minder: ‘Ik heb een akelig talent voor drinken: ik word nooit misselijk en ik heb nooit genoeg’. In *Vrienden, vreemden, vrouwen* heeft Willemsen ook zijn apart uitgegeven verhalen *Een liefde in het Zuiden* en ‘De dood in Zuid’ (1988) hun definitieve plaats gegeven. Op al deze dagboeknotities kijkt hij vanuit het heden in het Australische Melbourne terug, omdat de werkelijkheid volgens hem in gebreke blijft. Wat dit betreft is Willemsen een aanhanger van Sartre's opvatting dat avonturen pas bestaan als ze zijn opgeschreven. Op een of andere wijze doet *Vrienden, vreemden, vrouwen* mij een beetje denken aan Voskuils zelfonderzoek in *Bij nader inzien* (1963), ook al omdat beide boeken een tekeningetje van de intermenselijke relaties in de vriendenkring bevatten. Maar waar Voskuil een in zijn boek optredende dichter als Chris van Geel omdoopt tot Chris van Heel laat Willemsen de ware namen staan van de mensen die hij tegenkomt: Lodewijk de Boer, Rob van Gennep, Jan Roeland... Daar is *Vrienden, vreemden, vrouwen* natuurlijk ook een dagboek voor, dat overigens prachtig is gestileerd.

In de nu geboekstaafde jaren ‘lijdt’ Willemsen vaak aan een soort zachtmoedige schizofrenie: ‘als ik alleen ben, sentimenteel; met anderen, cerebraal’. Hij is ook heel gevoelig voor de invloed van anderen. zowel fictieve als werkelijke personen: ‘Ik heb vaak gemerkt dat ik, na het lezen van een boek of het zien van een film, denk: Die persoon ben ik. Ik heb het soms ook met mensen in de werkelijkheid die ik niet goed ken. Met mensen die ik goed ken, met vrienden, heb ik het uiteraard niet. Het is een vermogen tot identificatie met verschillende personen, dat zich ook manifesteert in mijn opinie over mensen of dingen. Het hebben van een mening, over iets of iemand, vind ik een van de moeilijkste zaken in het leven. Ik ben altijd ontvankelijk voor het tegengestelde van wat ik vind - dat is wel eens lastig’. Dit nieuwe deel van de autobiografie van Willemsen doet hevig verlangen naar het volgende. Gelukkig heeft hij ergens in *Vrienden, vreemden, vrouwen* geschreven: ‘Daar gaat het om: mijn tijd als spons heb ik gehad; nu is het tijd, al heel lang trouwens, mezelf uit te knijpen’.

Jiskefet-genre

In het voorafgaande heb ik een aantal boeken de revue laten passeren waarvoor de autobiografie van de schrijver in meer of minder mate het uitgangspunt vormde. Het

lijkt erop dat onze samenleving dankzij de overheersende rol van de televisie en van de film steeds meer gefictionaliseerd wordt. Dit is mischien een reden waarom onze belangstelling voor autobiografische geschriften sinds de Boekenweek van 1995, waarin het ego-document centraal stond, zo reusachtig is toegenomen.

Ook Herman Koch gebruikt autobiografische gegevens in zijn boeken, maar die zet hij bijna onmerkbaar naar zijn hand. In zijn verhalenbundel *Geen agenda* komt het schitterende, bijna essayistische verhaal ‘Schrijven & drinken’ voor, waarin zijn oom Ron hem inwijdt in de geneugten van de wodka. Koch heeft er alles aan gedaan om deze vertelling zo authentiek mogelijk te laten overkomen. Aan het verhaal gaat een opdracht vooraf: ‘Voor Ron Koch, (1920-1973)’. En op het omslag van de verhalenbundel prijkt een foto van het Ambassador By The Sea Motel in Santa Barbara waar de oom uiteindelijk besluit om zelfmoord te plegen -of, zoals hij dat zelf noemt, ‘een pakje sigaretten te gaan kopen’. Aldus blijkt dat Kochs vertellingen met hun melancholieke ondertoon eigenlijk tot een ander genre behoren dan dat van de ouderwetse verhalen. Het zijn veeleer: waargebeurde verhalen die

echt zijn verzonnen. Een Jiskefet-achtig genre. Met deze constatering houd ik dit exposé over waarheid en verdichting voor gezien. Met een druk op de knop sla ik het allemaal netjes op. Ziezo, het wordt tijd voor een 'herenpils', zoals Van der Heijden dat pleegt te noemen.

De monografie A.F.Th. van der Heijden -Gemankeerd leven omgesmeed tot heldendicht *van Jan Brands verscheen bij SUN. Inmiddels werden vier delen van de superroman* Het Bureau *van J.J. Voskuil uitgebracht bij G.A. van Oorschot. Hetoverzicht Jood-* se tradities in de literatuur: van Mendele Mojcher tot Arnon Grunberg, *geschreven en samengesteld door Daphne Meijer, verscheen bij De Bijenkorf. Het Boekenweekgeschenk* De heilige Antonio *van Arnon Grunberg is een productie van de CPNB en de essaybundel* De troost van de slapstick *is een uitgave van Nijgh & Van Ditmar. De bundel* Slotnotering uit Barnet *van Hellema werd gepubliceerd bij Querido. De kleine roman* De overval *en het Privé-Domein-deel* Liefde is een zwaar beroep, *beide van Rogi Wieg, verschenen bij De Arbeiderspers*. I.M. *van Connie Palmen is een uitgave van Prometheus. En het Privé-Domein-deel* Vrienden, vreemden, vrouwen *van August Willemsen verscheen bij De Arbeiderspers. De verhalenbundel* Geen agenda *van Herman Koch is een uitgave van Meulenhoff.*

Poste restante
Ron Elshout

In en uit het bestiarium

Kan een tekst pretenties hebben? Ja. Door de aard of de vorm kan een tekst aanspraak maken op een bepaalde manier van lezen. Een gedicht doet dat in eerste instantie door zijn vorm: het wit eromheen zegt: lees mij als een gedicht. Er is dan echter nog niet duidelijk om wat voor gedicht het gaat. Soms onthult een dichter in een programmatisch gedicht hoe hij wil dat zijn werk gelezen wordt. Zo schrijft Trijntje Fop (ps. van Kees Stip) in ‘Op een poedel en diens kern’: ‘Ik kietel de taal, mijn beste man / waar deze daar niet tegen kan’, waarmee hij duidelijk maakt dat zijn diergedichten voornamelijk als taalspel gelezen dienen te worden. Een anekdote vertelt dat R.M. Rilke ooit beweerde dat dichters afhankelijk waren van inspiratie. Rodin zou hem daarop geantwoord hebben: ‘Ga maar naar de dierentuin en kijk net zolang naar een dier tot je er over schrijven kan.’ Het verhaal wil dat het bezoek aan de Jardin des Plantes Rilke in 1902 zijn eerste en beroemde gedicht voor *Neue gedichte,* ‘Der Panther’ *Im Jardin des Plantes, Paris*, opleverde:

> Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
> so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
> Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
> und hinter tausend Stäben keine Welt.
>
> Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
> der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
> ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
> in der betäubt ein großer Wille steht.
>
> Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
> sich Lautlos auf-. Dann geht ein Bild hinein,
> geht durch der Glieder angespannte Stille-
> und hört im Herzen auf zu sein.

Hoewel het Rilke er in eerste instantie om leek te gaan (in de woorden van vertaler Peter Verstegen) ‘de essende van het gekozen onderwerp verstaanbaar tot uitdrukking te brengen’, is het niet onmogelijk in de panter de dichter of de mens zelf te zien die gevangen zit in ‘een dans van kracht rondom een as / waarin een machtig willen is verstijfd.’ (Verstegen) Het einde, waarin onder meer beschreven wordt hoe een zintuiglijke waarneming ophoudt te bestaan, sterft bijna, is van een ongekende, tragische pracht, en onvertaalbaar. Het geconcentreerde taalgebruik van Rilke geeft zijn *Neue gedichte* hun raadselachtige vermogen méér te zijn dan de som van hun woorden, waardoor ‘Der Panther’ een evocatie is van het gekooide dier, van te loor gegane kracht, van een dichter op een dood spoor, van de mens die zijn Dionysische krachten moet kooien. Als ze die pretentie hebben, maken ze die ook waar.

Patty Scholten publiceerde twee bundels, *Het dagjesdier* (1995) en *Ongekuste kikkers* (1997) met daarin veel ‘diergedichten’. Wat pretenderen haar gedichten? Scholten schrijft steeds sonnetten en hanteert daarbij de vorm van de rijmschema's tamelijk vrij. Zo is het octaaf nogal eens op vier rijmklanken gebaseerd in plaats van

op de traditionele twee, maar het aantal lettergrepen per regel is steevast tien of elf. Ook ritmisch loopt het meestal goed, op een enkele vergissing na (‘daar moeten zeker zeepieren in zitten’).

Scholten heeft met sympathie en misschien zelfs wel liefde naar de dieren gekeken, maar meestal blijft het gedicht steken in een, met behulp van vergelijkingen verdienstelijke, beschrijving van het betreffende beest. K. Schippers schreef in ‘Opening van het visseizoen’: ‘Maar nu begint mijn vader (62) weer.//Hij noemtwaterhoentjes strijkbouten [...].’ Je zou dat een goede beschrijving van Patty Scholtens manier van kijken en beschrijven kunnen noemen. Zo schrijft ze over flamingo's: ‘Hun lijf een komma, hals een uit roepteken. [...] Hun halzen kronkelen in haarspeld-bochten.[...] Ballet, gezang en dans, het is te veel.’ Haar zwarte panter heeft ‘de dolken in hun schedes’ en ‘zijn

koplampen nu uitgedaan' en een alligator lijkt op een 'zwarte boomstam'. Het zijn vergelijkingen die, doordat ze zo voor de hand liggen, de spanning uit het gedicht halen. Daardoor blijven de meeste van haar gedichten pogingen 'de essentie van het gekozen onderwerp verstaanbaar tot uitdrukking te brengen'. Rilkes panter zou je een verborgen metafoor kunnen noemen; de spiegel die 'Der Panther' ons voorhoudt, wordt niet vermeld. Wanneer het om een vergelijking gaat die het gedicht op een ander plan moet trekken, verzwijgt Scholten die meestal niet:

Paartje panters

Men heeft een koninkrijk voor ze geschapen
van tralies, zand, een grote dode tak.
Hun jungle teruggebracht tot kattebak.
De mens de wolf en zij de lamme schapen.

Het wijfje is wat kleiner en aanhalig.
De spikkels op haar vacht een damesjas
waar eens het spel van licht en schaduw was.
Hij likt het gaas boven haar kop: metalig.

Bezoekers kijken naar ze, wat besmuikt,
voelen zich ook gevangen en gebruikt,
door grenzen van het leven steeds ontkracht.

Wij knarsen onze tanden stuk op 't gaas
van maatschappij en huwelijk, een baas.
De panters slapen nu. Een vogel lacht.

Het zijn bepaald niet de achtste ijzersterke regel en het symbool van de lachende vogel die het gedicht ontkrachten - dat een eventuele geheimzinnigheid om zeep wordt gebracht ligt eerder aan het uitleggende sextet. Het kan ook anders:

Gorillamoeder

Haar linkerhand is niet meer van haarzelf,
maar steunt het hoopje aap, haar levenslicht.
De moederzorg drukt zwaar. Als tegenwicht
rust in haar arm de zwartgebaarde elf.

Rusten is niet het woord, want apenvlug
maait hij met armen, benen, spitst zijn oren,
schotelantennes om haar roep te horen.
Ze stut het hoofdje, klopt hem op de rug.

Vlakbij zit een gespierde bundel kracht,
een Tarzan met lombrosohoofd: de vader.
Zwaar fronsend tuurt hij naar zijn nageslacht.

Ooit liet ze hem begaan. Nu heeft hij pech.
Ze wendt zich af, en komt hij bazig nader
dan gaat ze hem behoedzaam uit de weg.

Het lijkt louter beschrijving, maar de spanning is te snijden doordat de woorden zich volzuigen met letterlijke en figuurlijke betekenissen: 'zwartgebaarde', 'klopt hem

op de rug', de elfde regel -waarom: jaloezie? Verbazing? En natuurlijk: 'wendt zich af: daarachter verschuilt zich een Elsschottiaanse onttroning. Maar de twaalfde regel? Die klopt niet met de voort-plantingsgewoontes in de gorillawereld. En 'pech'? Zou hij een lekke band hebben? Dat is de terreur van de vorm: een sonnet telt nu eenmaal veertien regels. Dichten is ook, en misschien wel vooral: de kunst van het weglaten.

Aan het eind van de tweede bundel verbreedt Patty Scholten haar thematiek en treedt ze uit het bestiarium. Na zestien kooien, zes aquaria en de glazen trommelstokken van een slak komen zeven mensen, een draaiorgel en een moeder aan bod. 'Ik wil mijnwoorden stapelen tot huizen/of laten stromen tot een dampend bad./Maar deze druppels zijn te koud en nat/en vormen vreemde plasjes op plavuizen,' schrijft ze, daarmee haar bescheiden pretenties presenterend. Soms doen haar gedichten een aanspraak op meer: zo verbindt het laatste gedicht een jeugdherinnering aan een eenzaam moment met de dood van de moeder en laat daarbij zorgvuldig in het midden op welke tijd de laatste regels betrekking hebben: 'Ik dwaal langs straten en weet heg nog steg./Ik huil dat ze moet komen. Ze blijft weg,' waardoor ze allebei de momenten deze lading geeft. Als de taal op die manier zijn werk doet, staat er meer dan er staat, zo niet dan blijft er een eenvoud over waar je van moet houden. De kikker blíjft dan ongekust.

Boekenmakersprofiel
Joris van Groningen

Landschap als spiegel van het innerlijk

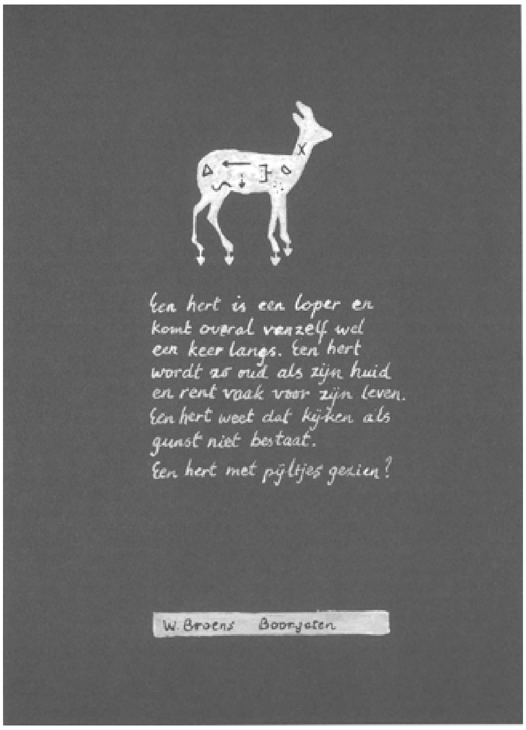
Eind vorig jaar verscheen bij uitgeverij Saudade de bundel *Soldaat aan de Ijzer* van Albert Megens. De bundel was binnen één dag uitverkocht. Van een tweede druk kwam het echter niet. Voor lezers die geen beslag konden leggen op een exemplaar bestaat inmiddels de mogelijkheid de schade in te halen: de cyclus is als vierde en laatste afdeling opgenomen in de nieuwe bundel van Megens, *Liedjes van een soldaat*, die onlangs uitkwam bij uitgeverij Hoenderbossche Verzen. De reeks gedichten beschrijft de poging van de dichter terug te keren naar de tijd van de Eerste Wereldoorlog in Vlaanderen waar bij de rivier de Ijzer en ook de leper zwaar is gevochten. Het landschap verraadt de aanwezigheid van de oorlog, maar waar zit hem dat precies in? Om in het verleden te kunnen doordringen verplaatst de Megens zich in een eenzaam standbeeld dat voor de anonieme gevallenen is opgericht, een roerloze gestalte 'militant maar ook versteend van angst'. Hij kijkt al zo lang over het landschap uit dat hij er volledig in is opgenomen, wat natuurlijk ook letterlijk het geval is. Allicht kan hij de dichter een inzicht verschaffen. Door het dubbele perspectiefvan dichter en soldaat beweegt de poëzie zich onophoudelijk tussen heden en verleden. Uit de tweevoudige blik wordt duidelijk dat het tijdsverschil nooit volledig kan worden overbrugd. Het landschap geeft zich nooit volledig prijs, het is vertrouwd maar tegelijkertijd ook vreemd. Hoe de verschillende perspectieven in elkaar overlopen wordt fraai geïllustreerd in het volgende fragment:

> [...]Bij het naderen van de brug
> hoor ik steevast zijn klaaggezang.
> Nochtans houdt hij de lippen op elkaar.
> De helm heeft hij afgezet, wellicht
> voor een dronk uit de rivier of voor
> een schietgebed. Hij klampt zich vast
> aan zijn geweer. Straks geeft hij grif
> de geest aan water, licht en vuur.
> De lucht betrekt bij toverslag.
> De wind steekt op. Het zand ontploft
> als eens op een novemberdag.

Verbindend element in deze gedichten is het landschap. Megens legt een fascinatie aan de dag voor de tegenstelling tussen het zichtbare van de omgeving en wat daarin verborgen blijft, verborgenheden die uiteindelijk ook door de taal niet aan het licht kunnen worden gebracht. In het gedicht 'Wat mij verlaat' uit de tweede afdeling komt dit naar voren in een regel als 'Daarbij blijf ik in de regel zwij-gen,/hoewel die vlucht mij soms ontroert.' Dit zijn de woorden van een boom in de herfst waarvan de bladeren verkleuren en tenslotte verwaaien op de wind. Deze bladeren vergelijkt Megens vervolgens met vellen papier waarop hij zijn gedichten schrijft. Ze laten hem 'niet langer uitgedost maar leeg en welomschreven' achter. Uiteindelijk ontvouwt het landschap zich als een spiegel van het innerlijk.

Albert Megens, *Liedies van een soldaat*. Uitgeverij Hoenderbossche Verzen

[Boorgaten - W. Broens]



[Nummer 255]

Voorwoord

Deze af levering van BZZLLETIN is geheel gewijd aan de Nederlandstalige literatuur in Suriname en de Antillen. Aart G. Broek schetst het literaire klimaat op de Antillen en besteedt aandacht aan de geïsoleerde positie van de Antilliaanse auteurs die in het Nederlands schrijven. Alle Lansu herlas de drie romans van Tip Marugg tegen het licht van een universeel thema, n.l. dat van het terugverlangen naar een staat van onschuld en onbevangenheid. Ron Elshout benadrukt in zijn essay over het werk van Boeli van Leeuwen dat ook diens werk niet specifiek gebonden is aan de thematiek van de Caraïbische eilanden.

Els Moor beperkt zich in haar bijdrage niet tot een bespreking van de debuutroman van Michiel van Kempen, maar brengt ook diens voor een goed begrip van de Surinaamse literatuur baanbrekende activiteiten in kaart. August Hans den Boef bespreekt de twee tot nu toe verschenen delen van een trilogie-in-wording van Astrid Roemer, waarin de politieke tegenstellingen tussen de verschillende groepen in het Suriname van voor en na de onafhankelijkheid een belangrijke rol spelen en Colette Krijl herlas de trilogie *Stroomopwaarts en stroomafwaarts*, waarin J J. Schoenmakers de gevolgen beschrijft van de botsing tussen twee culturen in een voormalige kolonie, waarvoor Suriname model stond.

Verder in dit nummer: een nieuw verhaal van Hugo Pos, poëzie van de onbekende dichter Bernardo Ashetu, die wordt geïntroduceerd door Michiel van Kempen, en van Antoine de Kom, met een overzichtsartikel door Ron Elshout..

Aart G. Broek
Literaire heiligverklaring in koninkrijksverband

> *Wee de schrijver die de artiest gaat uithangen, of de academicus die ook maar een spoor van arrogantie toont. Nan kabes a susha! [Hun hersenen zijn vervuild!] Respect bewaart men voor mensen wier achterwerk nimmer een collegebank heeft beroerd [...].*
> Boeli van Leeuwen, *Het teken van Jona*.

Over het maatschappelijk aanzien van literaire auteurs wordt door de literatuurwetenschap gesproken in termen van ‘canonisering’: het al dan niet toetreden tot het heiligdom van de literaire canon. Met Mooij (1985) kan onder *canon* worden verstaan: ‘een verzameling van literaire werken, die in een *samenleving* als *waardevol* erkend worden, en die dienen als *referentie-punten* in de literatuurbeschouwing (met name de literaire kritiek) en in het onderwijs (en daar dan ook onderwezen worden)’.

Onderwijs in de Nederlands- en Engelstalige Antilliaanse literatuur is op de Antilliaanse eilanden beperkt, maar ontbreekt niet: minstens één Antilliaanse roman is verplicht op de literatuurlijsten voor de mid-delbareschoolexamens. Onderwijs in de literatuur in het Papiaments - de creoolse taal van Aruba, Bonaire en Curaçao - ontbreekt echter volledig. In het onderwijs is de meertalige Antilliaanse literatuur moeilijk een stevig referentiepunt te noemen, maar één werk van Tip Marugg, Boeli van Leeuwen, Frank Martinus Arion, Jules de Palm, Denis Henriquez, Diane Lebacs of Edward de Jongh wordt meestal wel gelezen (of anders wel de samenvatting uit De Roo 1993).

Rutgers concludeerde in 1989 al dat er ‘nauwelijks een recensie-traditie’ viel te bespeuren, terwijl in dat en het voorafgaande decennium er toch wel veel werd besproken door Antillianen, maar overwegend in één krant: de Amigoe. Er is wel een aantal Nederlanders - woonachtig (geweest) op de Antillen of op Aruba zoals Rutgers zelf - die al jaren bijdragen leveren aan de literaire discussie, maar van Antilliaanse zijde is de deelname aan het literairkritische schrijven wisselvallig en de afgelopen jaren duidelijk afgenomen. Enrique Muller en Jules Marchena, beiden actief als literair criticus in de jaren zeventig en tachtig, trokken zich geleidelijk terug uit de literaire discussie. Een van de belangrijkste recensenten sinds de jaren zeventig, Carel de Haseth, werd in 1994 Gevolmachtigd Minister van de Nederlandse Antillen in Den Haag.

Die stap heeft de levendigheid van het literaire debat in de lokale kranten eveneens ondermijnd, daar De Haseth meerdere malen kritisch uithaalde en soms een fel weerwoord aan schrijvers wist te ontlokken. Het weerwoord was niet altijd even verheffend, zoals tijdens een aanvaring met Frank Martinus Arion. De Haseth plaatste kanttekeningen bij de publicatie van een uiterst felle bijdrage van Frank Martinus Arion aan de discussie over de promotie van het Papiaments: zijn flinterdunne boekje *Martein Lopap 2 o malesa di semi-lingualismo* (1983). Martinus Arion liet zich weinig flatteus uit over een van zijn voornaamste tegenstandsters, Marlène Middelkamp Hup Eustatia, naar wie hij in het boekje uitsluitend verwijst met ‘e señora kasá ku makamba’ [de Curaçaose mevrouw die getrouwd is met een Nederlander], wat het verwijt lijkt in te houden van ‘een gekleurde vrouw met een Westers denkpatroon en gevoelsleven’. De Haseth ergert zich, met recht, aan de

persoonlijk beledigende toon en de slechte onderbouwing van Martinus Arions betoog.

> De hele taaldiscussie is al geruime tijd terechtgekomen in een moeras van scheldpartijen en het is dan ook bijzonder jammer te moeten constateren dat ook Frank Martinus Arion, van wie men toch anders zou verwachten, zich op zo'n manier laat gaan. [...] Met*Martein Lopap 2* komen we nergens, al moet wel toegegeven worden, dat het de weg van de minste weerstand is je tegenstander belachelijk te maken zonder je eigen argumenten duidelijk en onder-bouwd naar voren te brengen.' (De Haseth 1983)

Martinus Arion reageerde furieus en viel opnieuw terug op een persoonlijke aanval.

> Het is niet mijn gewoonte in te gaan op het schrijven van critici. Zeker niet op het geschrijf van mensen bij wie ik met geen mogelijkheid kan achterhalen op welk(e) proefstuk(ken) zij hun autoriteit baseren. Zoals Carel de Haseth in de *Amigoe-Ñapa* van 24 juni jl. Wat is de literaire autoriteit van Carel de Haseth? [De Haseth had toen drie dichtbundels en tientallen recensies op zijn naam staan; agb] Wat heeft hij in het Nederlands of in het Papiamentu geschreven dat iemand ook maar een uurtje heeft onderhouden? Behoort de man literaire-pagina autoriteit te hebben, omdat hij mogelijk kruidenleer gestudeerd heeft? [De Haseth was, voor hij het politieke podium betrad, van beroep apotheker, AGB] Zoals de meeste amateurs zonder talent vervangt De Haseth talentvoor vlijt om daarmee toch ergens boven te komen drijven. Waar het amateurs als De Haseth namelijk om gaat, is niet de zaak van de literatuur zelf te dienen (zoals ik bijvoorbeeld) maar om het machtige gevoel in een krant compleet te kunnen doen en laten en schrijven wat zij willen [...].' (Martinus Arion 1983)

Martinus Arion eindigde zijn tirade met de mededeling, dat hij zich genoodzaakt had gezien op '27 juni jl. een aanklacht tegen [De Haseth] in te dienen wegens smaad en belediging'. De zaak is nooit voorgekomen.

Af en toe zijn er kortstondige 'discussies' over de taal(keuze) en literatuur, maar van een literair-kritische traditie van eigen bodem kan toch moeilijk gesproken worden. Er vindt al evenmin planmatig en geïnstitutionaliseerd wetenschappelijk onderzoek plaats naar de Antilliaanse literatuur: noch de universiteit van de Antillen noch die op Aruba kent een faculteit die zich dit tot doel heeft gesteld (ter zijde: in Nederland al evenmin).

Geruggesteund door de literatuurwetenschap is de uitspraak dan ook te verdedigen, dat de Antilliaanse/Arubaanse literatuur in de eigen samenlevingen een marginaal bestaan leidt. (Het gaat mij hier om de geschreven literatuur, niet om de orale 'literatuur', dat is een ander chapiter, waarover Broek 1996 en Rutgers 1996:16-39.) Het aanzien van het merendeel van de literaire auteurs is overeenkomstig beperkt. Hoewel... het voorgaande impliceert niet dat er geen aantrekkelijk ogende façades van respect voor literaire auteurs worden opgetrokken.

Cola Debrotprijs

Jules de Palm (rechts) met Carel de Haseth (foto: kabinet van de Gevolmachtigde Minister van de Nederlandse Antillen, Den Haag)

Sinds 1968 kan een culturele of wetenschappelijke prestatie uit of voor de Antilliaanse samenleving door het Eilandgebied Curaçao worden gewaardeerd met de toekenning van de Cola-Debrotprijs. De prijs bestaat uit het magere bedrag van Nafl 1500,- en een speldje van een groen lintje met daarop een rozet die de *flor di laraha* verbeeldt. De *laraha* is de Sevilla-si-naasappel, waarvan de gedroogde schil de grondstof levert voor de befaamde Curaçaose likeur. In 1995 kreeg de Curaçaose scnrijver Jules de Palm (geb. Curaçao, 1922) de bloem opgespeld van de *citrus aurantium* -zoals de Latijnse benaming van de boom luidt. Dit gebeurde in Den Haag, waar De Palm al decennia woont, door de Gevolmachtigd Minister van de Nederlandse Antillen, Carel de Haseth. Hem werd in 1989 zelf de Cola-Debrotprijs toegekend voor zijn Papiamentstalige novelle *Katibu di shon* (Slaaf van de meester). De Haseth moest de Cola-Debrotprijs toen delen met Tip Marugg, die met *De morgen loeit weer aan* (1988) zijn literaire stilzwijgen met groot succes

had doorbroken. De AKO-nominatie voor deze roman werd niet omgezet in de toekenning van de AKO-prijs. Op Curaçao werd dit gecompenseerd. Marugg weigerde echter beleefd de versierselen persoonlijk op te laten spelden door een gezagdrager tijdens een in de haast georganiseerd feestje in een overheidsgebouw en liet het thuis bezorgen.

Na De Haseth en Marugg werd de Cola-Debrotprijs de daarop volgende jaren niet meer toegekend aan een literair auteur. Tot aan 1995 werden lokale grootheden op andere wetenschappelijke of kunstzinnige terreinen gelauwerd. Jules de Palm kon de prijs die naar zijn illustere vakgenoot werd vernoemd in ontvangst nemen voor zijn roman *Lekker warm, lekker bruin* (1990). Natuurlijk prees de jury De Palm ook om zijn eerste roman, *Kinderen van de Fraters* (1986), zijn verhalenbundel *Antiya* (1981), zijn lange essay over Papiamentstalige liederen uit de jaren veertig, Ju-Ho *Perrenal, dichters van het Papiamentse lied* (1979) en zijn redacteurschap van de herziene uitgave van de *Encyclopedie van de Nederlandse Antillen* (1985).

Het juryrapport stelt naar aanleiding van *Lekker warm, lekker bruin* onder meer, dat de schrijver 'het anekdotische van de individuele ervaring dusdanig weet te beschrijven, dat deze boven het particuliere, het bijzondere uitstijgt, waardoor eenieder, student, Nederlandganger of niet, iets van zichzelf erin terugvindt'. Hierin is hij mijns inziens beter geslaagd in *Kinderen van de Fraters* dan in de roman waarvoor hij de Cola-Debrotprijs kreeg. In *Lekker warm, lekker bruin* heeft De Palm een deel van zijn ervaringen met Antilliaanse studenten in Nederland én de ervaringen van die studenten met Nederland verwerkt. Van 1959 tot aan zijn pensionering in 1982 was De Palm hoofd van het Centraal Bureau Toezicht Curaçaose Bursalen. Hij wist in zijn roman dan ook goed waarover hij schreef. Netzo goed geïnformeerd was De Palm over het reilen en zeilen op het St. Thomascollege, waar de fraters van Tilburg de scepter zwaaiden. Hij doorliep de school in Willemstad in de jaren dertig. Zijn ervaringen als 'kind van de fraters' verwerkte hij in zijn eerste roman.

Te gemakkelijk wordt, ook weer in het juryrapport, De Palm in de eerste plaats het aaneenrijgen van anekdotes toegedacht. Het lijkt alsof het zijn romans aan thematische eenheid ontbreekt. In beide romans loopt door de anekdotes echter een stevige, maar geraffineerd verborgen rode draad. Thematisch stellen de romans de processen van acculturatie en assimilatie centraal: het aanpassen aan en het overnemen van Nederlandse cultuurpatronen. Elders in de Caraïbische regio is dit een veelvuldig voorkomend thema, maar in de Antilliaanse literatuur heeft alleen De Palm dit zo centraal gesteld in zijn romans. De jury van de Cola-Debrotprijs liet het onvermeld. Het plaatsen van de eigen literatuur in een bredere Caraïbische context is geen doorleefde gewoonte. Naast het eigen eiland is vooral het referentiepunt: Nederland (waarover hierna).

Een retourticket Amsterdam-Curaçao voor de gelauwerde Curaçaoënaar kon er niet af en een onthaal op zijn geboorte-eiland bleef dan ook achterwege. De toekenning van de enige prijs die van overheidswege is ingesteld op de Antillen en Aruba leverde nauwelijks meer op voor De Palm en voor de eilandbewoners dan een foto in de lokale kranten. Herdruk van De Palms werk was niet nodig.

Portrèt di bròns

Zondagochtend 14 januari 1990 trok de Openbare Bibliotheek van Curaçao enkele honderden belang-stellenden om de onthulling van het *portrèt di bròns* van de Curaçaose Papiamentstalige auteur Elis Juliana bij te wonen. Daarnaast was er een groot aantal activiteiten georganiseerd die op de eilanden gebruikelijk zijn om uiting te geven aan waardering voor een belangrijk literair auteur. Bloemrijke loftuitingen en luchtige literair-kritische uiteenzettingen uit de mond van literatoren, politici en hoge ambtenaren worden afge-wisseld met voordrachten van Juliana's poëzie en verhalen. De auteur luistert de hele presentatie vriendelijk toe, terwijl zijn bronzen kop vooralsnog onder een lap verborgen blijft. De Gedeputeerde van Onderwijs kondigt aan dat er een school naar Juliana zal worden vernoemd (een straat kan helaas nog niet, want dan moet hij eerst overleden zijn). Een bibliografie van Juliana's werk wordt hem en alle politieke gezagdragers overhandigd (Coomans-Eustatia en Haseth 1990), waarmee de laatste stap is gezet op weg naar de onthulling van de buste.

De bronzen kop blijkt in de kinder- en jeugdafdeling

te zijn geplaatst. Inderdaad verkreeg Juliana brede bekendheid en grote populariteit op het eiland met zijn wekelijkse kinderprogramma voor de radio Mei *ora chikí ku Ompi Elis* (een klein half uur met Oom Elis). Ook de politieke notabelen refereerden in hun praatjes vol weemoed naar Ompi Elis. Julianas werk voor kinderen neemt echter in zijn gehele oeuvre een marginale plaats in, hoe consistent ook daarmee verbonden. De bronzen kop van Elis had in de afdeling voor volwassenen onthuld moeten worden, bij voorkeur in de afdeling Antilliana. Elis Juliana richt zich in de eerste plaats tot Antilliaanse volwassenen, die hij in honderden Papiamentstalige gedichten met in ironie gehulde kritiek flink op de vingers tikt (waarover Clemencia 1989).

Een receptie biedt vervolgens de mogelijkheid om de auteur persoonlijk te feliciteren. Het nog inboekvorm beschikbare werk van de auteur en de bibliografie worden te koop aangeboden. De stand verkoopt meer boeken van Juliana in een uur dan de reguliere boekhandel in een jaar. (De Nederlandse Antillen en Aruba kennen ook geen specifiek literaire boekhandels: ‘daar zou geen droog brood mee te verdienen zijn,’ stelt Rutgers [1996: 405] met recht.) Een kleine tentoonstelling van oude publicaties en foto's van Juliana kan worden bezichtigd. Het gebeuren wordt grotendeels door televisiecamera's hap-snap geregistreerd om uiteindelijk een nog wat groter bereik te realiseren via het journaal 's avonds om acht uur op de tv die in iedere huiskamer staat. De aandacht voor dit gebeuren in de geschreven pers zou uiterst beperkt zijn: een persbericht met een daarbij geleverde foto bereikt de Papiamentstalige krantenpagina's. Maar op verschillende, veelbeluisterde radiostations is Juliana dan al uitgebreid geïnterviewd en is zijn werkvoorgedragen. Van de radio en van voordrachten zoals op de zondagochtend kennen velen zijn dichtregels en verhalen. Een deel van de oplage van zijn bundels en zijn bibliografie blijft echter jaren voor radig en van de verkochte exemplaren zal er slechts een beperkt aantal keer op keer worden opengeslagen.

Oriëntatie op Nederland

De Arubaanse auteur Denis Henriquez hield het literaire leven op zijn geboorte-eiland dan ook voor gezien. Nog woonachtig op Aruba was Papiaments het vanzelfsprekende middel om zich in te uiten: poëzie, toneel, een musical en cabaret. Henriquez richtte zich hoofdzakelijk tot volwassenen, al is zijn Papiamentstalige toneelbewerking van Alice *in Wonderland - E soño di Alicia* - in de eerste plaats geschreven voor kinderen. Na zijn sprong, in 1978, naar de andere kant van het Koninkrijk, werd zijn moedertaal langzaam maar zeker verdrongen door het Nederlands, waarin hij tot nu toe twee romans publiceerde: *Zuidstraat* (1992) en *Delft blues (*1995). Henriquez voelt zich uitstekend op zijn plaats in Nederlands gezelschap. Het lokale Benedenwindse reilen en zeilen is vrijwel uit het zicht verdwenen, zo liet hij mij weten in een gesprek dat ik met hem had op Curaçao.

> Wat hier op de eilanden in de literatuur gebeurt, volg ik niet meer. De lokale politiek heb ik achter me gelaten. De eilanden zijn een Privé-aangelegen-heid: familie, vrienden, heerlijke vakantie-eilanden.

> Maar om me nu nog steeds druk te maken - zoals ik in de jaren zeventig heb gedaan - om al die dingen die toch niet tot stand komen... daar ben ik echt op uitgekeken. Ik voel me niet geroepen om nog in het Papiamento te schrijven en te smeken en bidden of iemand m'n toneelstuk wil opvoeren. Niemand is geïnteresseerd in de publicatie ervan. Wil je - nog een aspect - dat mensen je lezen dan zul je je moeten richten op de grootste gemene deler. Dat betekent gewoon dat ik op een laag, volks niveau moet schrijven. Daar bedank ik voor.
> Het leven van de mensen zelf, hun verhalen fascineren mij. Hun onvermogen en de politieke illusies hoef ik niet breeduit te etaleren, die heeft V.S. Naipaul allang en met grote letters verkondigd. Op Aruba heeft men er voor gekozen om een toeristen-resort te worden, men is daar gelukkig mee, nou, dan heb ik daar vrede mee, ik geniet van de toeristische sfeer en ga ook naar het strand. Ik zou het buitengewoon hypocriet vinden om vanuit Nederland te gaan verkondigen hoe slecht het feitelijk is, dat het eiland en zijn cultuur worden vernietigd. (Broek 6-9-1997)

Henriquez verliet, evenals tientallen andere -waaronder de bekendste - Caraïbische auteurs, zijn eiland en

vestigde zich in een Westerse ‘metropool’, waar wél een uitgever, lezers en literatuurcritici wonen, die interesse tonen voor literair werk. In een interview met Rutgers (1992) sprak Henriquez hier reeds over:

> Ik schrijf niet meer in het Papiamento, maar beperk me tot proza in het Nederlands nu ik een uitgever gevonden heb. In het Nederlands schrijven is voor mij een uitdaging van de kritiek. Je schrijft in een context waarin er een literaire wereld bestaat en waar de kritiek leeft. Schrijven voor [...] de lezers in Nederland werkt bevrijdend.

In het licht van deze uitspraak is de grote lokale bekendheid en waardering voor Elis Juliana -die al meer dan veertig jaar schrijft en zijn werk voordraagt -uitzonderlijk, en zeker geen regel voor iedere willekeurige Papiamentstalige auteur.

Toch kan ook voor een auteur die uitsluitend in het Papiamentu schrijft, zoals de dichter/romanschrijver Guillermo Rosario, de moeilijk te realiseren erkenning door Nederland een van zijn belangrijkste ervaringen vormen. De waardering voor zijn literaire inzet en maatschappelijke betrokkenheid lijkt voor deze schrijver het hoogtepunt te hebben bereikt met de toestemming tot een bezoek aan Hare Majesteit de Koningin.

> In de *sala* [huiskamer] van het huis van Guillermo Rosario op Santa Helena hangt tussen de ingelijste diploma's van zijn voorzitterschap van de commissie Volkslied van Curaçao een prachtige vergroting van een foto van Guillermo Rosario zelf met koningin Beatrix. Hij werd ontvangen door de koningin op het paleis Noordeinde in Den Haag. ‘Ik kreeg een audiëntie van tien minuten. Dat is bijna drie kwartier geworden. Toen ik buiten het paleis kwam en de schildwachten in acht gingen staan voor mij, dacht ik: Zie je Geinchi [= Guillermo] hoe ver iemand kan komen zonder geld, zonder macht? Alleen als schrijver ben ik zover gekomen!’ (Casimiri 1991)

Hier tekent zich een spanningsveld -zo niet een vorm van schizofrenie - af, dat meerderen in de Benedenwindse samenleving kenmerkt: symbolen van koloniale overheersing - veelvuldig als zodanig neergezet door Rosario zelf - dienen tegelijkertijd als symbolen van en onwankelbare referentiepunten voor erkenning.

Evenmin als Juliana en Rosario piekeren Frank Martinus Arion, Tip Marugg en Boeli van Leeuwen erover om naar Nederland te vertrekken. Ze zijn verknocht aan hun eiland, dat hun toch voldoende draagvlak biedt om het niet te ontvluchten. De façades van respect voor hun persoon worden dan ook wel degelijk gestut door lokale bewondering en aanzien, maar die zijn op hun beurt veelvuldig niet gevoed door het lezen van het literaire werk. Het aanzien wordt op andere wijze gevoed: door autoriteit. Door Boeli van Leeuwen werd dit, in een gesprek met Cees Zoon (1988), op de volgende, beeldende wijze getypeerd.

> En hoe beoordelen ze hier een boek? Een vent houdt me aan op straat en zegt: ‘Je hebt een goed boek geschreven.’ Ikzeg: ‘Hebje het gelezen?’ ‘Nee, ik heb het van Enrique gehoord.’ Ik zeg: ‘Heeft Enrique het gelezen?’

> ‘Nee, Enrique heeft het van Pablo.’ ‘En Pablo?’ Uiteindelijk komt er een neef op de proppen die onderwijzer is en het gelezen heeft. En die vertelt aan vijftig mensen dat-ie het goed vindt. En dan wordt het geijkt. Daar varen ze op en [daarop] baseren ze hun oordeel over mij.

Naast de auteurs zullen de boekverkopers de eersten zijn die beamen dat van grondige kennisname en het koesteren van het literaire geschrift slechts in geringe mate sprake is op de eilanden. Maar die ‘onderwijzer’ geeft mijns inziens ook niet de doorslag. Waardering en aanzien lijken mij bovenal gevoed te worden door het gegeven dat deze Nederlandstalige auteurs romans hebben geschreven die *buiten* de eilandsgrenzen hoog staan aangeschreven. Nederland is het oriëntatiepunt: wordt de Antilliaanse schrijver daar gewaardeerd dan moet hij lokaal wel serieus genomen worden. Het lezen komt nog wel (of nooit).

Transatlantische koorddans

Uitzonderlijk is deze oriëntatie op Nederland als zodanig niet. De inmiddels internationaal vermaarde schrijfster Maryse Condé uit Guadeloupe vestigde in

1977 met nadruk de aandacht op de gebondenheid met westerse samenlevingen in haar inleiding tot de Franstalige Caraïbische literatuur.

> L'écrivain [antillais] qui écrit en français même s'il est édité localement, sait donc d'avance qu'il n'atteindra pas le peuple dont le créole est pratiquement le seul mode d'expression. [...] c'est à la 'métropole' qu'il s'adresse. [...] [L'écrivain antillais] écrit pour un Autre dont la réalité, l'histoire, la formation sociale et les pulsions collectives sont radicalement différents. (Condé 1977, I: 14).
> [De Antilliaanse schrijver die in het Frans schrijft, zelfs als hij lokaal wordt uitgegeven, weet dus van te voren, dat hij de mensen niet zal bereiken, waarvan het créole vrijwel het enige uitdrukkingsmiddel is. [...] Hij richt zich tot de metropool. [...] De Antilliaanse schrijver schrijft voor een Ander waarvan de werkelijkheid, de geschiedenis, de sociale vorming en de collectieve polsslag radicaal anders zijn.]

Een overeenkomstige opvatting liet V.S. Naipaul reeds horen in een van zijn vroegste opstellen, '[t]he writer [...] unless he wins recognition overseas, preferably in England, is mercilessly ridiculed [locally]' (1958). Het is eveneens de constatering waarmee het invloedrijke manifest van de literaire *Créolité*-beweging op de Franse Antillen opent. Bernabé, Chamoiseau en Confiant stellen in hun, inmiddels tweetalige, *Éloge de la Créolité/In Praise of Creoleness* (1993: 76):

> We have seen the world through the filter of western values, and our foundation was 'exoticized' by the French vision we had to adopt. It is a terrible condition to perceive one's interior architecture, one's world, the instants of one's days, one's own values, with the eyes of the other. All along overdetermined, in history, in thoughts, in daily life, in ideals (even the ideals of progress), caught in the trick of cultural dependence, of political dependence, of economic dependence, we were deported out of ourselves at every moment of our scriptural history.

Regelmatig bezigt Martinus Arion termen die in lijn met het gedachtegoed van de Frans-Antilliaanse *créolistes* liggen, zeker in zijn ingezonden bijdragen aan lokale dagbladen. De verhouding Nederland-Antillen is spanningsvol en het moederland is de schuldige en heeft heel wat goed te maken.

> De Nederlandse ontwikkelingshulp [is] geen daad van vrijblijvende christelijke naastenliefde waarmee men kan beginnen als men wat ruimer in de slappe was zit en ophouden als de tijden veranderen. De ontwikkelingshulp is een herstelbetaling van Nederland aan zijn slecht beheerde, letterlijk uitgebuite kolonies. De juiste term daarvoor die dan ook alles dekt, is *Wiedergutmachung*. Het was en is de bedoeling, dat Nederland met de *Wiedergutma- chung*, die zeg maar in 1754 hoorde te beginnen, een onbehoorlijk, onmenselijk bestuur van 310 jaren over deze kolonies zou gaan trachten goed te maken.
> [...]

> Bij de onafhankelijkheid van Suriname in 1975 is voor deze kolonie het richtbedrag geboren van 3,5 miljard. Vanwege het feit dat de bevolkingsgrootte van Suriname en de Nederlandse Antillen niet ver uit elkaar liggen, kan er van uitgegaan worden dat dat richtbedrag ook voor de Antillen geldt.' (Martinus Arion 1993)

In Nederland kan Martinus Arion beduidend voorzichtiger uit de hoek komen, zeker wanneer hij op uitnodiging van zijn Nederlandse uitgever in Nederland is voor de promotie van zijn werk. Zo was hij uitgesproken lyrisch in het 'Hollands Dagboek' dat h'j op 23 maart 1996 voor NRC Handelsblad verzorgde.

> Zondag: Mijn optreden in Harderwijk voor het literaire gezelschap Apollo is een hoogtepunt van deze tournee. De leden hebben mijn werk zo serieus bestudeerd, dat ik zo nu en dan het gevoel heb uit deze prachtige, oude stad afkomstig te zijn. Literatuur maken is voor mij eigenlijk vrienden maken, familie maken.

Evenals Marugg en Van Leeuwen *moet* Martinus Arion de Nederlandse lezer bereiken. 'Zij zijn,' zo consta-

teerde Oversteegen (1991: 16) reeds, 'nog steeds afhankelijk van een Nederlands publiek, wanneer zij door meer dan tweehonderd mensen gelezen willen worden.'

Oversteegen verdiepte zich vervolgens in de vraag hoe die Antilliaanse auteurs met hun Nederlandstalige romans hun 'visie op het leven [overbrengen] aan mensen die een zo totaal andere achtergrond hebben, zo verschillende dagelijkse ervaringen en omgeving'. Hij ontrafelde enkele 'listen' die zij gebruiken 'om niet alles verloren te zien gaan bij [hun] transatlantische koorddans'.

> Het probleem van de twee publieken [een klein Antilliaans en een potentieel veel groter Nederlands publiek met een fundamenteel andere culturele achtergrond, agb] blijft nog wel even bestaan, maar de Antilliaanse schrijvers weten ermee om te gaan. [...] Als eerste stap [Cola] Debrot, met het op dat moment [van de publicatie van *Mijn zuster de negerin*, 1934/5] en in zijn situatie meest effectieve beleid, de mimicry. Dan het wegnemen van de grootste belemmeringen voor de niet-Curaçaose lezer bij Tip Marugg. Vervolgens het bewust voor twee soorten lezers tegelijk schrijven door middel van een genuanceerde dosering van informatie en interpretatie bij Frank Martinus Arion. En tenslotte het even bewuste uitdagen van die twee soorten lezers bij Boeli van Leeuwen. Een serie strategieën die loopt van volledige (schijnbare) aanpassing door de schrijver tot volledige aanpassing van de lezer. (Oversteegen 1991: 23)

'Een literatuur die dat allemaal in zich verenigt,' zo besluit Oversteegen, 'loopt op eigen benen.' Dit is ongetwijfeld een complimenteuze afronding maar dan toch een die het op-eigen-benen-staan wel eenzij dig interpreteert. De armen van de Nederlandse lezer voor een warm onthaal zijn onontbeerlijk, wat Van Leeuwen mij eens liet weten in een gesprek.

> Met een enkele lezer ben ik niet tevreden. Hoe meer mensen mij lezen hoe liever het mij is. De idee uitsluitend en alleen voor jezelf te schrijven vind ik absurd. Na mijn dood zal er dan ook niet veel zijn dat nog gepubliceerd kan worden. [...] Ik ben nooit tevreden geweest wanneer ik klaar was met schrijven aan een boek, maar doodsbang. Er moeten mensen tegen mij zeggen dat mijn boek goed is, vrij veel mensen feitelijk, alvorens ik daarvan ook overtuigd ben. (Broek 1997: 94/5)

Die lezers wonen in Nederland of zijn de Nederlanders die de eilanden tijdelijk tot hun woonplaats maken.

Als Marugg enkele jaren terug niet alleen voor de AKO-prijs was genomineerd, maar die ook had gekregen, zou dat een sprankelend betoog over 'de mooiste taal in de wereld: het Nederlands' hebben opgeleverd. Om die boodschap aan de sprekers van die taal voor te leggen, had hij zeker het Curaçaose platteland, de *kunuku*, even verlaten, het vliegtuig genomen en het geweld van flitsende camera's en brandende tv-lampen lijdzaam ondergaan. De huidige samenstellers van *Van Dale: Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* zou hij dan op beschaafde wijze hebben vervloekt, daar de nieuwste edities een deel van de oude woordenschat niet meer opnemen en laten verkommeren. 'De echte, oude Van Dale,' hoor ik Marugg weer

zeggen 'nam ik twee maal door toen ik op de afdeling voorlichting van de Shell-raffinaderij werkte. Daar was verder toch weinig zinvols te doen. Toen stuitte ik op een rijkdom waarbij de miljoenen van de olie in het niet vallen.' (geciteerd uit Broek 1996)

Zou die AKO-prijs hem door de neus zijn geboord omdat de gedachte bestond dat Marugg een verstokte kluizenaar is en toch niet naar Nederland zou komen? Voor de Cola-Debrotprijs ging Marugg niet naar het Bestuurskantoor van de Eilandelijke gezagdragers en voor het opspelden van een koninklijke ridderorde (enkele jaren terug hem toegekend) ging hij niet naar het paleis van de Gouverneur. Een gebaar vanuit Nederland als de toekenning van de AKO-prijs had Marugg echter persoonlijk in ontvangst genomen: hij zou het hebben ervaren als een volwaardige maatschappelijke erkenning van zijn literair meesterschap. Ruim veertig jaar eerder had Marugg - in een verdediging van de Nederlandse dichter/arts Chris Engels die zich op Curaçao vestigde (waarover Broek 1997: 11-35) - zijn samenleving hierover al waarschuwend toegesproken.

> Wij kunnen niet nalaten hierbij een waarschuwing te richten tot de niet-kunstenaars en hen aan te raden hun sociale instelling zodanig te veranderen dat de kunstenaar als erelid van de maatschappij wordt geaccepteerd, wil de gemeenschap erkend worden door de kunstenaar.
> Elke ware kunstenaar is volledig bereid dit risico [d.i. van geen maatschappelijke erkenning en onderhoud, agb] te lopen, omdat hij weet dat erkenning hoort af te hangen van de diepte van zijn schepping en dat erkenning vanzelf onderhoud tot gevolg moet hebben.
> Indien dit niet zo is, ligt de fout niet bij hem maar bij de maatschappij [...]' (Marugg 1949)

De Antilliaanse/Arubaanse samenleving heeft het verlangen van Marugg niet kunnen realiseren. Het aanzien is dan ook, niet uitsluitend maar wel in zeer sterke mate, vooral een Koninkrijksaangelegenheid gebleken.

Literatuur

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau en Raphaël Confiant, *Eloge de la Créolité/In Praise of Creoleness*. Parijs, Gallimard, 1993.

Broek, Aart G., 'Tip Marugg: onverwoestbare drang tot leven', *Algemeen Dagblad* (Nederlandse editie), 16 maart 1996; 'In de schaduw van het schrift', *Kruispunt*, XXXVI-161, 1996, p.83-110; 'Het masker van Boeli van Leeuwen', in: Aart G. Broek, J. Mourik en F. Oduber (red.), *Aangaande Boeli*. Haarlem, In de Knipscheer, 1997, p.93-104; 'Taalkabaal', *Algemeen Dagblad* (Caribische editie) 6 september 1997; *Chris J.H. Engels: proeve van een dossier*. Willemstad, Curaçao, Universiteit van de Nederlandse Antillen/Fundashon Pierre Lauffer, 1997.

Casimiri, Nel, 'Guillermo Rosario: schrijven heeft mij een paar keer mijn vrijheid gekost'. *Amigoe-Ñapa*, 26 oktober 1991 Clemencia, Joceline A., *Het grote camouflagespel van de OPI*. Leiden, KITLV-Caraf, 1989.

Condé, Maryse, *Le roman antillais*. Parijs, Fernand Nathan, 1977 [twee deeltjes],

Coomans-Eustatia, Maritza en Lucille Berry-Haseth, *Catalogus van werken van en over Elis Juliana*. Willemstad, Curaçao, Universiteit van de Nederlandse Antillen, 1990.

Debrot, Cola, *Mijn zuster de negerin*. In: Cola Debrot. *Verzameld werk 3: verhalen* [red. Pierre H. Dubois]. Amsterdam, Meulenhoff, 1986 [1934-35]. p.49-88.

Haseth, Carel de, *3 dagen vóór Eva*. Aruba, De Wit, 1969; *Berceuse voor teleurgestelden*. Rotterdam, Flamboyant/P, 1975; *Bida na koló/Kleuren van leven*. Haarlem, In de Knipscheer, 1981; 'Martinus [Martein Lopap] en Palm [Un boka di poesia]: nieuwe uitgaven van Editorial Antiyano', *Amigoe-Ñapa*, 24 juni 1983; *Kotibu di Shon*. Willemstad, Curaçao, [z.n.] 1988.

Henriquez, Denis, *E soño di Alicia*. Oranjestad, Aruba, Charuba, 1988 [1981]; *Zuidstraat*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1992; *Delft blues*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1995.

Leeuwen, Boeli van, *Het teken van Jona*. Haarlem, In de Knipscheer, 1988.

Martinus Arion, Frank, *Dubbelspel*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1973; *Martein Lopap 2 o malesa di semi-lingualismo. Curaçao*, Editorial Antiyano, 1983; ‘Onwetendheid als norm’, *Amigoe*, 28 juni 1983; ‘Wiedergutmachung’, *Amigoe*, 29 april 1993.
Marugg, Tip, ‘Aan wie de schuld?’ *La Prensa*, 30 mei 1949; *De morgen loeit weer aan*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1988.
Mooij, J.J.A., ‘Noodzaak en mogelijkheden van canonvorming’, *Spektator*, 15-1, 1985, p.23-31
Naipaul, V.S., ‘London’, *The Times Literary Supplement*, 15 augustus 1958 [herdrukt in: R.D. Hamner (red.), *Critical Perspectives on V.S. Naipaul*. Londen, Heinemann, 1 977. p.5-12]
Oversteegen, J.J., ‘Antilliaanse listen: drie Curaçaose schrijvers en hun publiek’. In: M. Coomans-Eustatia, W. Rutgers en H.E. Coomans (red.), *Drie Curaçaose schrijvers in veelvoud*. Zutphen, Walburg Pers, 1991, p. 15-23.
Palm, Jules de, 1979, *Julio Perrenal, dichters van hef Papiamentse lied*. Amsterdam, De Bezige Bij; *Antiya*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1981; *Kinderen van de Fraters*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1986; *Lekker warm, lekker bruin*. Amsterdam. De Bezige Bij, 1990;
Palm, Jules Ph. de (red.), *Encyclopedie van de Nederlandse Antillen*. Zutphen, Walburg Pers, 1985.
Roo, B. Jos de, *Antilliaanse proza: acht uittreksels van Antilliaanse prozawerken*. Laren, Walvaboek, 1993.
Rutgers, Wim, ‘Op de Antillen is er nauwelijks recensie-traditie’. *Amigoe-Ñapa, 7* oktober 1989; ‘Arubaanse auteur richt zich op Nederlands publiek’, *Amgoe*-Kerstbijlage, 1992, p.8-9; *Beneden en boven de wind: Antilliaanse literatuur*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1996.
Zoon, Cees, ‘Breken en bouwen, bouwen en breken’. In: de Volkskrant, 3 juni 1988.

Aart G. Broek (1954) is sinds 1981 werkzaam op Curaçao, aanvankelijk in het onderwijs, later als zelfstandig onderzoeker en beleidsadviseur. Hij promoveerde in 1990 op een onderzoek naar Papiamentstalige (literaire) propaganda van de rooms-katholieke missie op de Benedenwindse Antilliaanse eilanden. Hij publiceerde essays, boekbesprekingen, artikelen en lesmateriaal over o.a. Caraïbische cultuuruitingen.

Alle Lansu
Een pelgrimage naar het aards paradijs
De romans van Tip Marugg

Toen Tip Marugg het begrip *pelgrimage* in de titel van zijn debuutroman *Weekendpelgrimage* (1958) verwerkte, had hij precies het woord te pakken dat als sleutel kan gelden voor zijn hele oeuvre. Eigenlijk is dat ook niet verwonderlijk voor een schrijver die de dikke Van Dale tot tweemaal toe van Atot Zheeft door-gesnuffeld. Wie in de Van Dale op zoek gaat naar het woord *pelgrimage* wordt doorverwezen naar *bedevaart*. En daar leest hij: 'reis naar een heilige plaats ten behoeve van boetedoening of om een gunst af te smeken; bezoek aan een plaats waaraan waardevolle herinneringen verbonden zijn.' Een pelgrimage heeft te maken met devotie, dat wil zeggen: vrome toewijding; tot de sacramenten naderen. Het is verbonden met het verlangen naar reiniging, loutering, verlossing. Het heeft de associatie met de gedachte aan het leven als een reis, die bijvoorbeeld terug te vinden is in de uitdrukking: 'wij zijn pelgrims en vreemdelingen op aarde'. Een connotatie die terugkeert in het woord *pelgrimschap:* 1. pelgrimage; 2. vreemdelingschap. Al deze elementen vormen met elkaar een vitale onderstroom in Maruggs romans (*Weekendpelgrimage, In de straten van Tepalka* en *De morgen loeit weer aan*).

Zo voert de ontrafeling van het geheim van zijn vervreemding hem voortdurend terug naar de heilige grond van zijn jeugd en leidt de poging zich van die vervreemding te bevrijden uiteindelijk tot verlossende apocalyptische visioenen.

De keuze van het woord *pelgrimage* is illustratief voor het perfectionisme waarmee Tip Marugg de taal hanteert. Een perfectionisme dat met een gerust hart tevens verantwoordelijk kan worden gesteld voor de beperkte omvang van zijn oeuvre. Maruggs leven en werk worden getekend door de hoge eisen die hij daar aan stelt, door zijn hang naar het absolute.

De blanke Antilliaanse schrijver, in 1923 op Curaçao geboren, leeft sinds 1970, toen hij zijn baan als bedrijfsjournalist bij Shell vaarwel zei, in betrekkelijke afzondering in het gehucht Pannekoek, op Bandabao, halverwege Willemstad en Westpunt. Het is niet al te gewaagd om te veronders tellen dat de ikfiguur uit zijn romans grote gelijkenis vertoont met de man die bekend staat als 'de heremiet van Pannekoek'.

Verlangen naar verloren onschuld

Toen mij gevraagd werd een bijdrage te leveren over het proza van Tip Marugg kreeg ik *carte blanche*. Van die gelegenheid besloot ik gebruik te maken door in alle onbevangenheid zijn drie romans te herlezen. Dan zou zich, zo hoopte ik, vanzelf wel een thema aandienen dat ik als onderwerp van mijn essay zou nemen. Tot mijn eigen verrassing bracht mijn onbevangen herlezing een thema aan het licht waarvan ik niet eerder het cruciale had herkend.

Uit Maruggs universum van eenzaamheid en vervreemding, nachtelijke alcoholische exercities en zelfmoordfantasieën kwam, gaandeweg steeds onontkoombaarder, het thema bovendrijven dat misschien wel aan alles vooraf gaat: 'een verlangen naar iets dat ik niet precies kan definiëren', zoals hij het in *Weekendpelgrimage* omschrijft.

Ik zou het willen noemen: het onuitroeibare heimwee naar een toestand die vermoedelijk nooit bestaan heeft. Uiteindelijk vindt de vervreemding die de hoofdpersonen van zijn romans ervaren haar oorsprong in dit verlangen en in het besef dat het bestaan in dat licht gezien niet anders dan ontoereikend kan zijn. Dit verlangen is het Alpha en Omega van de vervreemding.

Op de bodem van zijn werk ligt het verlangen naar de onderweg verloren onschuld. Een diep romantisch verlangen naar het zuivere en het pure, naar een vorm van onbevangenheid en vanzelfsprekendheid, naar een ongeschonden toestand die geassocieerd wordt met de jeugd. Het is opmerkelijk en veelbetekenend dat in alle drie de romans van Marugg de door de hoofdpersoon opgeroepen herinneringen vrijwel al-

tijd betrekking hebben op momenten van zuiverheid en harmonie, momenten waarin alles klopt en de ik boven zichzelf wordt uitgetild, dan wel op de omslag-momenten die markeren waar de onschuld onderweg verloren raakte, haar eerste deuken opliep, momenten op de drempel van de volwassenheid. Of zal ik zeggen: op de drempel van de geslachtsrijpheid?

Op verschillende plaatsen in Maruggs romans is er aandacht voor puberale erotische schermutselingen, fantasieën en seksuele initiatie. Steeds zijn het belevenissen die gekenmerkt worden door een mengeling van angst, schaamte, opwinding, genot en uiteindelijk teleurstelling. De werkelijkheid schiet tekort. In de zeldzame erotische ervaringen die hij later heeft, wordt dit steeds weer bevestigd. Ze ontaarden in banaliteit of worden ongewild bedorven door raciale animositeit. Het zijn, hoe dan ook, min of meer traumatische ervaringen. De seksualiteit in het werk van Marugg lijkt mij behalve een illustratie ook een metafoor van de eenzaamheid en de onmacht van zijn hoofdpersonen. Niet voor niets spelen masturbatie en de suggestie van impotentie een steeds weerkerende rol. Bindingsangst bepaalt de liefdesaffaires in zijn adolescentie. Zijn latere vrouwelijke tegenspelers zijn niet toevallig vrijwel steeds prostituées. Op de bodem van dit onvermogen ligt naar mijn gevoel het verlangen naar een onbereikbaar ideaal. Wat overblijft is de gedroomde vrouw ('de nacht is mijn zwarte vrouw'). Maruggs hoofdpersonen hebben zich door dit levens-gevoel in een tamelijk onmogelijke positie geplaatst. Wat zij zoeken, is in het werkelijke leven niet terug te vinden. Het werkelijke leven is banaal, vals, corrupt, vol hypocrisie en bloedeloze compromissen, kortom: onvermijdelijk bezoedeld. Deelnemen is onmogelijk, wat resteert is de afzondering. Een keuze die wellicht rationele elementen kent, maar in wezen als een noodlot wordt geschetst.

De eenzaamheid biedt nog de beste mogelijkheden om dicht bij die eigen, pure wereld te blijven. In het rijk van de door de drank aangewakkerde verbeelding valt bij vlagen zelfs een glimp op te vangen van de verlangde zuiverheid. De afzondering biedt niet alleen ontsnapping aan het bezoedelde bestaan, maar ook uitzicht op de gedroomde deelname. De verbeelding tovert momenten van deelname, van binding, in een ongeschonden versie. Ondertussen is eenzaamheid een zegen en een vloek. Want tegelijkertijd betekent een heremitisch leven een niet-geleefd leven en is om die reden op haar beurt beladen met spijt, met het schuldige besef van onvermogen tot het aangaan van de in wezen zo verlangde verbinding. Zowel door deelname aan het aardse, maatschappelijke bestaan als door de afzondering waarin hij zijn toevlucht zoekt, laadt de mens schuld op zich. Uiteindelijk valt niet te ontkomen aan de ontoereikendheid van het bestaan.

De dood als nieuw begin

De drank speelt in dit alles een vitale rol. Die biedt een tijdelijke ontsnapping, zowel aan het banale van de werkelijkheid als aan het isolement. Alcohol is de brandstof die voert naar vluchtige momenten waarin weer even een vleugje wordt opgevangen van de zuiverheid die onderweg in het leven verloren is geraakt. Het drinken is een middel om zichzelf te herscheppen, een voertuig naar momenten van gedroomde verbinding. Drank ontlast voor even van het knagende geweten en leidt tot momenten

van luciditeit. Sommige dingen zijn alleen te begrijpen als je dronken bent. Onder invloed van de drank hervindt hij 'de onschuldige blik', het verwonderde kijken. Op z'n best, want drank is 'de grote heelmeester, de bedrieglijke kwakzalver', een bedrieglijk en riskant goedje. De scheidslijn tussen genade en hellevuur is flinterdun en koortsdromen vol helse hallucinaties vormen de keerzij de van de zucht naar hemelse openbaring.

Ook de nacht speelt (zowel in *Weekendpelgrimage* als in *De morgen loeit weer aan*) een belangrijke rol. Terwijl het daglicht het echec van het wereldse geraas meedogenloos zichtbaar maakt, komt 's nachts de wereldse activiteit goeddeels tot rust. In de nacht heerst de stilte die de hoofdpersoon doet mijmeren en hem in staat stelt op reis te gaan in zijn herinnering: 'de contouren en de details van aardse dingen verdoezelen tot onbeduidende schimmen, de vervalste wereld en haar dreiging worden uitgedoofd'.

In de stilte van de nacht en onder invloed van de nodige alcoholica kunnen droom en werkelijkheid tijdelijk versmelten. De hoofdpersoon in *Demorgen loeit weer aan* heeft een welhaast erotische verhouding met de nacht.

In de loop van de opeenvolgende romans groeit het besef dat de nacht en de drank niets méér te bieden hebben dan een troostrijk toevluchtsoord, een wereld vol illusie. Uiteindelijk resteert nog maar één remedie: alles wat onrein is, moet vernietigd worden. Zelfmoord en Apocalyps vormen de onvermijdelijke apotheose. De finale oplossing ligt in het visioen van de dood, die geen eindstadium is, maar de belofte inhoudt van een nieuw, schoon en maagdelijk begin.

Het apocalyptische slotakkoord van *De morgen loeit weer aan* is niet de enige illustratie van het bijbelse karakter van Maruggs werk. Dat is doortrokken van begrippen als schuld, boete, verlossing, Apocalyps, onschuld, zuiverheid, reiniging, loutering et cetera. Het is in diepste wezen een pelgrimage naar het aards paradijs, naar een ongerepte wereld bewoond door een ongerepte mens.

In dit essay wil ik een kleine omzwerving maken langs de drie romans. Aan de hand van citaten en parafrasen wil ik laten zien hoe het in het werk van Marugg al van meet af aan wemelt van de passages waarin het heimwee naar een verloren oerstaat doorklinkt. Op die manier hoop ik de lezer deelgenoot te maken van mijn eigen ontdekkingsproces tijdens het lezen.

Weekendpelgrimage

Maruggs debuutroman is het in de ikvorm vertelde relaas van een in dronkenschap doorgebrachte zaterdagnacht en zondagmorgen. De hoofdpersoon verplaatst zich (per auto) rusteloos van kroeg naar kroeg en vertelt over zijn ontmoetingen, maar vooral over zijn herinneringen en overpeinzingen over zijn positie op het eiland.

De ikfiguur is verwikkeld in een haat-liefde-verhouding met zijn geboorte-eiland. Hij is een buitenstaander en probeert zich op een wanhopige manier thuis te voelen. Hij is een blanke op een 'negereiland' ('soms wou ik dat ik een neger was'); als protestantse jongen bezocht hij een katholieke school. Zijn vervreemding heeft hier een duidelijk sociaal karakter, direct gekoppeld aan de plaats van handeling, Curaçao. Een eiland dat volgens Amerikaans recept wordt meegesleurd in de vaart der volkeren en in dit onontkoombare proces steeds meer van haar eigenheid verliest. Het moderne leven heeft haar intrede gedaan met alle gevolgen van dien voor het plattelandsleven: de komst van de raffinaderij heeft het grondwaterpeil dramatisch doen dalen, de jongere generatie trekt naar de stad. De fysieke gevolgen van de industrialisatie wordt in welhaast nachtmerrieachtige beelden getekend.

De jonge generatie negers is in de greep van een tragisch misverstand: vanuit een nieuw gevoel van culturele inferioriteit omhelst ze alles wat nieuw en modern is en verloochent intussen haar *roots*: 'Alles wat de herinnering terug kan roepen naar dit verleden, moet verdwijnen. En zij maakt zich een volksvreemde beschaving eigen, die leeg is omdat zij niets eigens heeft.'

Ondertussen worden de onderlinge verhoudingen op het eiland nog immer getekend door verschillen in huidskleur. Jaloezie, achterdocht en haat hebben nog niets van hun kracht verloren. De raciale animositeit vergiftigt de omgang tussen twee mensen die van elkaar houden. Tijdens een dagje uit met Altagracia vormen hun huidskleuren het struikelblok: 'Altagracia heeft mij lief. Zij houdt van mij, maar zij haat mij omdat zij weet dat ik nooit met haar kan trouwen.'

Op het eerste gezicht lijkt de vervreemding in *Weekendpelgrimage* van sociale aard. Marugg schetst het ongemak van een blanke op een negereiland en doet pogingen daar een grond voor te vinden in de sociale werkelijkheid. Maar er gaat iets fundamentelers onder schuil. De sociale struikelblokken die de hoofdpersoon naar voren schuift om zijn vervreemding te 'verklaren' zijn in wezen evenzovele illustraties van een verminkte zuiverheid of authenticiteit. In tal van opzichten is het eiland z'n onschuld kwijt geraakt en raakt het overwoekerd door oppervlakkigheid en kunstmatigheid (hard op weg een 'Disney World' te worden, zoals het in *De morgen loeit weer aan* omschreven wordt). De overigens maar al te realistisch beschreven ontwikkelingen op Curaçao vormen hier de metafoorvan de verloren onschuld. Ze weerspiegelen de persoonlijke geschiedenis van de hoofdpersoon en versterken diens vervreemde levensgevoel.

Al op de derde pagina van zijn debuutroman suggereert de schrijver terugkeer naar de kinderjaren als remedie. 'Als je in de penarie zit en je zoekt iets om aan te denken om andere nare gedachten te verdringen, dan moet je altijd terug naar je kinderjaren. Allicht vind je dan iets. Tenminste bij mij is dat zo.' Dan

herinnert hij zich bijvoorbeeld: ‘Als kleine jongen hield ikvan de regen. God is de wereld aan het schoonwassen, zei iemand eens toen het begon te regenen. Ik vond het mooi gezegd en heb het altijd onthouden. God is de wereld aan het schoonwassen.’ Het verwachtingsvolle van de kinderjaren wordt gesymboliseerd in het terugkerende beeld van het papieren bootje dat verre reizen maakt. ‘Maar soms kantelde het bootje en zonk.’

Zijn relaas bevat tal van momenten die een omslag markeren. In zijn puberjaren beleeft hij, in een hitsige scène met de kokkin des huizes, zijn seksuele initiatie. Na afloop moet hij concluderen: ‘Alles was onver-anderd gebleven. Alleen noemde Ia, de kokkin, je sedert die nacht voortaan altijd “meneer”.’ Tijdens zijn nachtelijke dooltocht geeft hij een lift aan een vijftien-jarige jongen. ‘Zijn gezicht had nog die jeugdige, vragende en toch overmoedige uitdrukking die alle kinderen hebben en alle grote mensen missen’. De ik overweegt om de jongen te verdrinken. Waar deze opwelling vandaan komt, is hem een raadsel, maar als lezer proef je zijn motief. De jongen in de golven gooien is misschien wel een daad van genade: de onschuld in de knop houden, voor ze ontaardt, bezoedeld raakt, onvermijdelijk verwelkt en verbleekt. Alles wat hem nog te wachten staat, alles wat na de jeugd komt is alleen maar minder. ‘Ik bewaar in mijn hart vage herinneringen aan mooie momenten van geluk uit mijn jeugd’, verzucht de hoofdpersoon, vermoedelijk een dertiger. ‘Maar dat is allemaal nu zo lang geleden.’ Wat rest is een vergeefse poging tot herbeleving van wat waardevol was en het besef dat het verband tussen zijn jeugdherinneringen en zijn huidige leven verloren is geraakt. Nu leeft hij ‘in het voortdurende besef dat ik mijn tijd verpruts, gruwelijk verpruts.’

Mogelijke strategieën om een uitweg te vinden passeren de revue. De drank biedt een tijdelijk soelaas. De ikfiguur overweegt emigratie en zelfmoord. Hier wordt al de Apocalyps gesuggereerd die in *De morgen loeit weer aan* de apotheose vormt. De verdrinkingsdood treft de hoofdpersoon én het eiland: ‘Waar eens het eiland heeft gelegen, schitteren zilveren golven met witte franjes in de tropenzon.’

Zich schikken in de tredmolen van alledag op kantoor is een andere optie, maar die wordt niet echt serieus genomen. Marugg is hier op diverse plaatsen ronduit cynisch over het grote-mensen-leven: ‘Het vervloekte is dat je thans een man bent, een volwassene, en ook geacht wordt als een volwassene te handelen.’ De ik wil zich wreken op alle parafernalia van het maatschappelijk leven. Het soort bestaan dat door de anderen kennelijk als niet meer dan normaal wordt ervaren, brengt hem ‘van streek’. Het zal toch niet waar zijn dat dat het leven is: ‘Man, vrouw en een Vauxhall vol met kinderen, Jezus Christus.’ De ironische toon waarop hij zijn klemmende vragen over het volwassen leven presenteert spreekt boekdelen: ‘Je bent een volwassene en een volwassene weet toch alles en loopt toch niet met raadsels rond?’

Het leven zoals hij het bedoelt, is niet voor hem weggelegd. En toch, aan het slot van de roman, in een van de langste zinnen uit Maruggs hele oeuvre, vlamt de hoop op:

> Nu, op dit ogenblik, dronken en doodmoe en slaperig als ik ben, is er iets, in mijn binnenste, helemaal op de bodem van mijn ziel, wat weet ik niet precies, maar het is iets dat wij allemaal hebben, de een meer de ander minder, iets dat altijd ongeschonden en onaangetast is gebleven, iets kostbaars, - is het een gebed, een herinnering, een liefde? -, ik weet het

> niet, het is iets dat op de bodem van mijn ziel is, steeds bedolven geweest onder duizenden onbeduidende en bijkomstige dingen, op de achtergrond en verloren geraakt in een eindeloze reeks van naarstige eendere dagen in de onwezenlijke maalstroom van tien, twintig verknoeide jaren, maar dat nooit helemaal gesmoord is geworden, dat brandende is gebleven, een kleine warme vlam die nu haar onzekere stralen uitzendt, weifelend eerst als om het terrein te verkennen waarop het vuur branden moet.

De roman eindigt min of meer in een verzoening. De ikfiguur komt aarzelend tot het besef dat het levens-gevoel waarmee hij kampt hem overal zal achtervolgen, waarheen hij ook gaat. Dan kan hij net zo goed blijven.

In de straten van Tepalka

De auto waarin de hoofdpersoon uit *Weekendpelgrimage* zijn nachtelijke dooltocht maakte, is vervangen

door het ziekenhuisbed. Door de koorts opgeroepen hallucinaties vervullen de rol van de drank uit het debuut. Het eiland Curaçao heeft plaats gemaakt voor een niet nader gelokaliseerde en eigenlijk ook nauwelijks in beeld gebrachte stad op het Latijnsamerikaanse continent. Het is een locatie die omringd wordt door 'een vergaand koninkrijk waarin niemand zal wederkeren' -een omschrijving die ik niet anders kan lezen dan als een rake metafoor van de verloren onschuld.

Het onbepaalde decor versterkt het universele karakter van de vervreemding waaraan de ikfiguur ten prooi is. In deze roman wordt definitief duidelijk dat de oorzaak van zijn buitenstaander-zijn dieper ligt dan het sociale of raciale dat in *Weekendpelgrimage* op de voor-grond staat.

In de straten van Tepalka (1967) is de roman waarin Marugg het uitvoerigst stilstaat bij het niet-geleefde leven en zijn schuldgevoel daarover, de vertwijfelde poging zich van zijn vervreemding te ontdoen en er bij te horen: 'er is altijd het besef geweest dat het anders moet. Maar tegelijkertijd ook dat het niet anders kan'. Ook in deze roman voeren de herinneringen van de ikfiguur hem terug naar de momenten waar hij als jongen zijn onschuld verloor. In een scène vol puberale erotiek met zijn nichtje Andra wordt het genot dat hij beleeft overwoekerd door angst. Latere seksuele ervaringen zijn een farce: 'Wil ik je vertellen hoe het gegaan is de eerste keer dat ik intieme relaties had met een vrouw?' zegt hij tegen zijn gesprekspartner Conchita. 'Een mieters verhaal. Om je rot te lachen.' Dan volgt het ontluisterende verhaal over een bezoek aan een goedkope hoer. Hij brengt de nacht door met Conchita, maar vlucht, als puntje bij paaltje komt, het bed uit. In de badkamer begint hij voor de spiegel aan een monoloog, een zelfportret in de vorm van een toespraak voor de denkbeeldige rest van de wereld. Het is het portret van een *outsider*.

Vroeg in de roman keert het beeld terug van de jongen en de dreigende verdrinkingsdood, een beeld dat ook al de aandacht trok in *Weekendpelgrimage*. De jongen is hier duidelijk een afsplitsing van de ikfiguur. Hij staat op de drempel van de volwassen wereld, op het punt om zijn onschuld te verliezen. 'Hij is aan de afpaling gekomen tussen een kinderwereld vol snel-te-vergeten-zottigheden en voor-altijd-te-bewaren-heerlijkheden, en die andere wereld vol sommerende geluiden.' De jongen wordt uiteindelijk behoed voor de verdrinkingsdood, maar daarmee is hij nog niet gered. Want de weg terug naar 'het vertrouwde sprook-jesland van zijn kinderwereld' is afgesloten. In 'het niemandsland' waarin hij terechtkomt, verdwijnen met de jaren

> jeugd, groeivreugde, onbezorgdheid, spontaneïteit. Geen jeugdige zielsverrukking meer, geen exalterende klopping van het bloed, geen vurigheid om een krankzinnig ideaal. Daarvoor in de plaats het knagende besef dat hij de meest belangrijke tijd van zijn leven onbenut voorbij laat gaan. Daarvoor in de plaats een geleidelijke afdaling naar een kleurloos bestaan, waarin hij zich omringd weet door duizend uurwerken die met burgerlijke bedachtzaamheid de tijd aangeven.

De ik is 'na zijn jeugd buiten het leven komen staan'. Op tal van plaatsen in de roman keert deze constatering in verschillende bewoordingen terug: 'Na mijn twintigste heb ik niets nieuws meer beleefd.' 'Ik ben gestorven toen ik achttien was en ophield te leven. Ik ben nu alleen maar mijn tijd aan het uitzitten.' 'De droom, waarin ik als

jongen heb gedoold door een pas gewassen landschap met een zilveren zon, is voorbij.' Vervolgens doemt een andere projectie van de ikfiguur op, een oude man:

> Al de weelderige beloften uit zijn kinderwereld heeft hij angstvallig bewaard en zo lang met zich meegedragen dat zij hun waarde hebben verloren, door de zon kromgetrokken verwachtingen die de vereenzaming volslagen maken.

Toch is er ook een tegenmelodie. Nog altijd is er de vertwijfelde hoop dat er een oplossing komt, dat hij op een dag plotseling in staat zal zijn deelnemer te worden. Hij benijdt de anderen die dat wél kunnen. Maar hij herkent zich eenvoudigweg niet in de dingen die voor hen het leven kennelijk de moeite waard maken. De goede voornemens die hij maakt, zijn ironisch getoonzet: 'Ik zal niet meer transpireren en een raar gevoel in mijn maag krijgen wanneer ik kraakzindelijk afgeschrobde vertrekken betreed.'

De zuiverheid die hij zoekt, is duidelijk van een andere soort. Zijn verlangen naar deelname is op z'n zachtst gezegd ambivalent. In zijn ambivalentie is niet alleen de vraag voelbaar of hij het wel zal kunnen, er is ook de twijfel of hij het uiteindelijk wel wil. De ikfiguur verlangt wanhopig naar contact, maar stelt daar geen misselijke eisen aan: '[...] verder te komen dan de waas van banale gevoelens, tot ik de bron bereik van de inwendige kracht die de zuivere aandoeningen bepaalt'. Tegelijkertijd is hij zich ervan bewust dat 'elk verheven geluksgevoel, elke benadering van de Heer besmeurd wordt door de intrinsieke obsceniteit van de mens'.

De ik voelt zich heen en weer geslingerd 'tussen twee werelden die beide onecht zijn, tussen een gedroomde deelneming aan het leven en een lusteloos wachten op de toverslag die nooit komt'. De zuiverheid van het bevrijdende visioen wordt verstoord door alledaagse banaliteiten ('het eten is klaar, de telefoon rinkelt, ik moet mijn nagels knippen, is de krant er al?, hoeveel heeft het gekost?, zalig kerstfeest, ik moet naar het toilet, proficiat met je verjaardag'). Dit dualisme ontwricht zijn innerlijk, maar vormt ook een krachtbron. Wanneer hij verstrikt is geraakt in een wereld die niet de zijne is, komt dikwijls 'het verlossende geloof in zijn eigen pure wereld, die deze degradatie zal reinigen en op de een of andere zijn onschuld voor eeuwig zal verduurzamen'.

Hij zou de ogen willen sluiten 'voor alles wat ik ooit gezien heb en alles vergeten wat ik ooit heb meegemaakt'. Hij zou weer schoon willen worden, van alle vertroebelende ballast bevrijd. In een welhaast Messiaanse monoloog predikt hij een revolutie die 'alle ziekte-gevangenen zal bevrijden en hen zal terugvoeren naar een nieuw begin, naar een oud vergeten begin'.

Ook wanneer hij zijn onvermogen formuleert, klinkt daarin het besef door van verloren puurheid: 'Altijd wanneer ik een zuivere gedachte onder woorden probeer te brengen, wordt zij door de uitgesproken woorden verminkt' en 'Al mijn plannen worden toch belachelijk wanneer zij ten uitvoer worden gebracht.'

Hij meent nog even 'een groot geheim' op het spoor te zijn. Een formule voor de harmonieuze afstemming tussen de wereld en jezelf: 'zich regelen naar alles wat men ziet, ruikt, hoort, proeft en ervaart'. Maar ook deze aan de Tao Te Ching ontleende houding tegenover de wereld blijkt geen haalbare kaart.

De roman eindigt met een reinigingsritueel: de toediening van de laatste sacramenten, die tot gevolg heeft dat 'een innerlijke stilte, een totale quiëscentie die alle jarenlange onrust uitbant' over hem komt. Even is hij 'heel dichtbij iets waardevols'.

De morgen loeit weer aan

In Maruggs derde en voorlopig laatste roman (genomineerd voor de AKO Literatuurprijs 1988) heeft de ikfiguur, een man van 'gevorderde leeftijd', eigenlijk de hoop opgegeven dat het hem ooit nog zal lukken aansluiting te vinden bij het leven om hem heen. Hij heeft de wereld de rug toegekeerd en zich in gezelschap van zijn honden, een immer aanwezige drankvoorraad en een pistool teruggetrokken op een tamelijk afgelegen plek van het eiland. In een lange nacht zit hij op het stoepje voor zijn huis te drinken en zijn leven te overpeinzen. Hij berust in zijn lot. Hij zoekt

de verzoening met het bestaan nu langs een andere weg. Niet meer in de wereld, maar in zijn innerlijk. De enige verbinding die hij nu nog zoekt is kosmisch van aard. Er zijn erotisch getinte momenten van geborgenheid in de nachtelijke kosmos, die zich als een 'heilige Caraïbische moeder' over hem ontfermt.

Hij herinnert zich hete middagen in de hangmat met Irma-Luz, 'een vrouw met een zachte, mispelbruine huid'. In het bijzonder die middag in mei, 'de dag waarop het maagdenvlies van mijn dommelig geboorte-eiland met weerstand, pijn en bloeding inscheurde', toen de betovering, 'de tederheid van onze doodstille wereld' plotseling werd verbroken door een opstand vol geweld. De stad staat in brand. Het is 30 mei 1969, een traumatische dag in de geschiedenis van Curaçao. Het eiland verliest definitief haar onschuld. De ogenschijnlijke harmonie tussen de rassen spat als een zeepbel uit elkaar. Ook nu weer hangt er een doem over de pure erotiek.

De nacht en de drank zijn zijn hoeders en de voertuigen die hem terugvoeren naar het verloren paradijs van zijn jeugd. Zijn 'eenzaam spel' bestaat uit het opzettelijk oproepen van 'de bedwelmende duizeling', die hij in zijn jeugd voor het eerst ervoer. 'Onder invloed van drank kan ik bij tijden met kinderogen naar een dier, plant of steen kijken en ineens de dingen nieuw zien en beneveld hopen op een wonderbaarlij-

ke redding, die mij weer blank in het leven zal doen staan.' Maar hij is er zich ten volle van bewust dat deze poging niet meer op kan leveren dan 'een kortstondige illusie'. Drank is

> de grote heelmeester, de bedrieglijke kwakzalver. [...] Een volwassene wordt nooit meer vrij, het zal hem nimmer gelukken zich te ontdoen van de onreine dingen die zich met zuignappen hebben vastgehecht aan zijn leven. Er is geen weg terug. Maar ik drink en laat mij meevoeren in mijn efemere roes naar een levensfase die onverwelkt was, omdat ik anders genoegen zou moeten nemen met het onwaarschijnlijk rustige en vreedzame bestaan van een frisse grijskop die meent gelukkig te moeten zijn omdat geen grote catastrofen hem teisteren.

De volwassene 'struikelt over het gewicht der jaren wanneer hij teruggrijpt naar de gloed van zijn jeugd. Wanneer men niet jong meer is, heeft alles wat pril en smetteloos is te maken met de dood. [...] Zowel een blijde toekomstverwachting als een rijke herinnering zijn bedrieglijke zaken.'

Hij doet een laatste greep naar het ultieme begrip omtrent zichzelf:

> Ik wil dieper in mijn innerlijk kijken [...] tot in de nooit rustende halfweke massa, die de lichaamsfuncties en geestelijke processen regelt en waar de oerdierlijke ziel en de goddelijke ziel eindeloos cohabiteren en mijn daden en gedragingen voortbrengen. Ik wil de architectuur ontcijferen van de cellen die mijn levenspatroon eigenmachtig determineren, het circuit van impulsen decoderen dat mij als marionet manipuleert, het territoir van de schepper van mijn lichaam betreden en hem schuchter om enige uitleg vragen. Als gewoonlijk mislukt elke poging mijzelf te kennen, wordt elke hunkering God aan te raken gestraft.

Zo rijpt, terwijl de nacht haar hoogtepunt nadert, het verlangen naar een catharsis. De ik onderwerpt zich aan een nauwgezet reinigingsritueel. Hij gaat douchen, zijn haar wassen, zich scheren, zijn nagels knippen en kleedt zich geheel in smetteloos wit. Hij voelt zich 'zowel lichamelijk als geestelijk fris en verjongd. [...] Wonderlijk, hoe een lijfelijke reiniging de illusie kan wekken van een loutering van de onstoffelijke ziel. [...] Nooit was een nacht zo perfect om een alles afwassende doop te ontvangen.'

Dan breekt het laatste kwartier aan. Het leven op het Latijns-Amerikaanse continent trekt in hartverscheurende visioenen aan zijn oog voorbij - beelden vol armoede, ziekte, onderdrukking en terreur. Vervolgens doemt Eugenio, de dorpsgek uit de buurt van zijn hermitage, voor zijn geestesoog op. Hij vertolkt Maruggs aanklacht tegen het opperwezen in een bitter-ironische smeekbede om de wereldse chaos nog vele malen groter te maken dan die al is. In de tirade van de dorpsgek laat Marugg zijn woede en walging om de wereld zoals hij is op hilarische toon de vrije loop.

In de Apocalyps ligt tenslotte de enige uitweg, zowel voor de ik als voor de wereld waarin hij leeft. Een ware zondvloed verzwelgt het Latijns-Amerikaanse continent en de Caraïbische eilanden, en de ik pakt zijn pistool van het nachtkastje. De ondergang van het bezoedelde bestaande moet de weg vrijmaken voor een maagdelijke start, de geboorte mogelijk maken van een nieuwe zuiverheid. 'Eens zal daaruit

wellicht een nieuw continent ontstaan.' Dit bijbelse beeld vormt het, hopelijk voorlopige, slot van Maruggs pelgrimage naar het aards paradijs.

Het werk van Tip Marugg oogt op het eerste gezicht somber, maar getuigt alles welbeschouwd van een weldadig vitalisme. Het bevat een vlijmscherp bewustzijn van de *condition humaine*, het ademt tegelijkertijd verzet tegen het bestaande. Gedreven door 'een verlangen naar iets dat ik niet precies kan definiëren.' Wellicht tegen beter weten in een desnoods vergeefse gooi doen naar het absolute, ja misschien is dat wel het leven. Zodra je daar mee ophoudt, ben je pas echt dood. Geen wonder dat die zelfmoordenaar nog steeds rondloopt en nog altijd op reis is door het leven.

Dit essay is een enigszins bewerkte versie van een bijdrage in het boek Drie Curaçaose Schrijvers in veelvoud -Boeli van Leeuwen, Tip Marugg, Frank Martinus Arion, *Walburg Pers, 1991.*
Alle Lansu (1954) is literatuurrecensent voor Het Parool en redacteur literatuur bij het VPRO-programma De Plantage.

Ron Elshout
Zie de mens
Over het oeuvre van Boeli van Leeuwen

> *De mens is zichzelf een geheim en veel van zijn motieven zijn verborgen onder een sluier, die hij niet wil openscheuren.*
> Boeli van Leeuwen [uit: *De taal van de aarde*]

Toen ik *Een vader een zoon* (1978) kocht, betekende dat voor mij een hernieuwde kennismaking met het werk van Boeli van Leeuwen. Ik kende immers al twee boeken van hem, *De rots der struikeling* (1959) en *De eerste Adam (*1966).

Hoewel: kende? Ik herinner me absoluut niet dat het kopen van *Een vader een zoon* gestimuleerd werd door herinneringen aan vroeger leesgenot, integendeel: beide boeken waren min of meer weggezakt in mijn geheugen. Pas nadat ik *Een vader een zoon* had uitgelezen ben ik de andere twee boeken gaan herlezen en op jacht gegaan naar meer. Maar het revier bleek toen nog niet zo groot: te vinden was nog slechts het in 1962 voor het eerst verschenen *Een vreemdeling op aarde*. Mijn uitgave, een derde druk uit 1983, bleek uitgebreid met een nawoord, dat mij als lezer min of meer dreigde af te wijzen.

Hoe kon het dat boeken die nu zo'n verpletterende indruk op me maakten bijna geheel in mijn vergetelheid waren verzonken? Blijkbaar had ik ze ooit op basis van intuïtie gekocht en gelezen, maar niet begrepen. Boeli van Leeuwen noteerde in zijn essaybundel *De taal van de aarde (*1997): 'Want een boek is dan pas groot wanneer er een wereld voor ons opengaat waarin de schrijver zelf ten onder gaat aan het geschapene en in zekere zin machteloos staat ten aanzien van zijn creatie.' Deze schrijverswaarheid geldt ongetwijfeld ook voor een lezer, en die lezer *moet dan ook in staat zijn* aan het geschrevene ten onder te gaan. Blijkbaar was ik niet in staat geweest me aan Van Leeuwens werk over te leveren, zoals me dat later wel zou overkomen. In dezelfde bundel noteerde Boeli van Leeuwen:

> Er is een verschil tussen 'kijken naar' en 'zien'. Kijken naar is registreren, zien is begrijpen. 'I see what you mean' drukt het heel precies uit. Een ziener is een profeet en geen voyeur. 'My eyes have seen the glory of the Lord' betekent niet, dat de zanger van de blues ergens naar gekeken heeft: hij heeft gezien tot in het merg van zijn gebeente. Christus zegt dan ook nadrukkelijk en herhaaldelijk dat alles duidelijk zal worden voor 'wie ogen heeft om te zien en oren om te horen.'

De diagnose is jaren na dato gemakkelijk te stellen: ik had wel ogen die konden lezen, maar beslist nog geen ogen om te zien waar het in Van Leeuwens werk *met betrekking tot mij* over zou kunnen gaan.

Een voyeur en een ziener

Op het eerste gezicht lijkt *Een vader een zoon* een *Fremdkörper* in het werk van Boeli van Leeuwen. Het is zijn minst Antilliaanse boek, het telt slechts zesenvijftig

in een stevige letter gezette bladzijden en de tekening van de personages is bij vlagen zo grotesk dat de karakters zich op de rand van geloofwaardigheid begeven. Toch was dit boekje voor mij het begin van een levenslange verslaving aan het werk van Van Leeuwen.

Het verhaal bestaat eigenlijk uit twee monologen, één van de vader en één van de zoon. Zonder dat ik dat de eerste keer besefte, bezat ik met het inzicht in dit dualistische perspectief een sleutel tot het werk van Van Leeuwen. Het motto is ontleend aan Wittgenstein: ‘De grenzen van mijn taal bepalen de grenzen van mijn wereld’ en voorzover het de hoofdpersonen betreft, wordt dat door Van Leeuwen meer dan waargemaakt. Het vreemde daarbij is dat ik me tot op de dag van vandaag afvraag of dat voor de schrijver zelf ook wel geldt. De uitgever heette Flamboyant en dat epitheton kan heel goed dienst doen voor de barokke stijl van Boeli van Leeuwen die erin geslaagd is zich zowel

inhoudelijk als stilistisch in de vader als in de zoon te verplaatsen. De grenzen van de taal van Van Leeuwen strekken zich daarmee uit over twee werelden en de som van beide delen is groter dan alleen een nuchtere optelling zou doen vermoeden.

De vader, een *sales manager* die ‘als het op verkopen aankomt de duvel en z'n ouwe moer van de sokken lult’, verbergt zich uit angst en onzekerheid in een alles en iedereen verpletterend egoïsme. Omdat hij doodsbang is voor verandering doet hij ‘manmoedige’ pogingen ‘geen enkele emotie zijn geweten te laten bespringen’ en reduceert alle emoties tot clichés. Hij neemt wel waar dat hij zodoende zijn gezin in een emotionele ravage heeft gestort, maar hij is niet bij machte die ‘te zien’, laat staan er iets aan te veranderen.

De zoon lijkt *au fond* op de vader, maar de situatie die thuis ontstaan is, tezamen met zijn eenzelvigheid, zijn gevoeligheid en vooral zijn intelligentie maken hem kwetsbaarder. Hij doorziet zowel zijn vader als zichzelf. Hij ziet dwars door het geestelijke schokbeton van de vader diens kwetsbaarheid: ‘En 's nachts, wanneer mijn vader achter de brede rug van mijn moeder slaapt [...] is hij zo weerloos, dat ik erom zou kunnen huilen.’ De vader is daarmee niet veel meer dan een ‘voyeur’, maar de zoon is een ‘ziener’, die zijn gezichtsveld kan meten met dat van de schrijver.

In het verhaal wordt nog een andere tragiek zichtbaar. Er ontstaat het beeld van mensen die leven in hun eigen, niet met elkaar te verzoenen werkelijkheden. Ze zijn niet alleen gevangen in hun eigen taal, maar ook in hun eigen wereld, hun eigen lichaam, hun eigen geest. Ze bestaan bij de gratie van elkaar, maar *naast* elkaar. Zoals Boelivan Leeuwen het in *Een vreemdeling op aarde* formuleerde:

> Op deze reis werd Kai zich voor het eerst bewust van de verloren heid van de mens, een verlorenheid die ondraaglijker is nog dan de eenzaamheid: het isolement van de gevallen engel, de verbanning uit het Paradijs. [...] Al deze mensen, dacht hij, zijn bij elkaar gebracht; ze zitten op hetzelfde schip, maar ze kunnen elkaar niet bereiken. Ieder van hen leeft, alsof hij duizend kilometer ver weg zit van de ander. Het schip houdt hun lichamen vast en bepaalt het aantal van hun schreden, maar ze zijn in wezen niet bij elkaar.

Beperkt dijkzicht

Mijn derde druk van Een *vreemdeling op aarde* was ‘uitgebreid met een Nawoord door Andries van der Wal, met dank aan Pablo Walter’. Deze Pablo Walter heeft een (ongepubliceerde) scriptie geschreven waarin hij vraagt om ‘een resolute heroriëntatie van de Nederlandse literaire kritiek ten aanzien van de Nederlands-Antilliaaanse literatuur’. Van der Wal constateerde dat Nederlandse critici het boek minder positief hadden ontvangen en wijt dat aan ‘het beperkte dijkzicht van Nederland’. Hij suggereert dat men ‘wil men een Nederlandstalig werk uit de Antilliaanse literatuur recenseren, niet alleen kennis dient te hebben van de “sociale, politieke en economische context” waarin die letterkunde geschreven is [...] maar ook op de hoogte [moet zijn] van bijzonderheden van het

Antilliaans-Nederlands en tevens niet onbekend [moet zijn] met het bredere kader waarbinnen het klinkt, nl. het Caraïbisch gebied'.

Werk van Antilliaanse auteurs werd, zo was de suggestie, door Nederlandse critici bijna altijd beoordeeld vanuit een Nederlands standpunt 'zonder kennis van Curaçaose zeden en zaken'. Omdat in de eerste twee hoofdstukken van *Een vreemdeling op aarde* ingegaan wordt op de voorouders van moeders- en vaderskant, hetgeen voor de sociale status op Curaçao van belang is, concludeerde Pablo Walter dat de roman 'niet *zo maar* een roman met een variatie op het Oedipus-motief' is, maar *veel meer* [cursiveringen van mij, RE] een afspiegeling van een blanke Curaçaoënaar, die zich geconfronteerd ziet met fundamentele problemen, als gevolg van zijn opvoeding.&#z2019;

Nu was ik geen criticus, maar het werd mij toch vreemd te moede. De Nederlandse lezer 'zonder kennis van Curaçaose zeden en zaken' die ik was, had zojuist een boek gelezen dat hem hevig aangreep, maar zou vanuit zijn beperkt dijkzicht onmogelijk in staat zijn het boek, 'qua strekking een typisch Curaçaose aangelegenheid', te begrijpen of er een oordeel over te vormen? Daar brak mijn typisch Nederlandse klomp van. Alsof de existentiële eenzaamheid van Kai en zijn verdrijving uit het paradijs ook niet de mijne zouden kunnen zijn.

Surrealisme

Het gaat me er hier natuurlijk niet om de Curaçaose elementen en motieven te ontkennen. Wel ben ik van mening dat het oeuvre van Van Leeuwen een veel breder, zeg: existentiëlere reikwijdte heeft.

Het gegeven dat veel van de romans en verhalen van Boeli van Leeuwen op 'een eiland' spelen, heeft ook voor een lezer die over weinig kennis van Curaçaose zeden en zaken beschikt een functie. Van Leeuwen schrijft erover in *De rots der struikeling:*

> Op een klein eiland wordt iedere pretentie belachelijk: we kennen elkaar in hart en nieren. Op het toneel van ons leven, tegen een schraal decor van cactus en rotsen, spelen we onze rol. Van het toneel kunnen we niet af want dan verdrinken we in de golven; onze rol kunnen we niet negeren, want dan zakt het hele toneelstuk in elkaar. En hoewel we allemaal weten dat onze rollen geen realiteit inhouden, gaan we allemaal toch zo in onze handelingen op, datwe karikaturen van onze eigen persoonlijkheid worden.

Dit maakt dat de geïsoleerde maatschappij die een eiland is als een literair vergrootglas werkt: het toneelstuk, het leven, vindt als het ware verhevigd plaats. Tezamen met het flamboyante taalvermogen van Van Leeuwen wil dit nog wel eens leiden tot surrealistische passages in zijn boeken. Het gaat daarbij niet om een irreële reproductie van de werkelijkheid, maar om een poging grootser en scherper, als in een visioen, te zien.

Ook het gebruik van wisselende perspectieven in één verhaal zie ik in dit licht. Wanneer gebeurtenissen vanuit verschillende personages gezien worden, wil dit in het werk van Boeli van Leeuwen niet zeggen dat ieder ander standpunt het vorige totaal relativeert. Zo'n beweeglijke positie betekent dat er als het ware steeds opnieuw wordt scherpgesteld. De schrijver is dus 'een beweeglijk mens', dat wil zeggen:

> niet iemand, die snel heen en weer loopt tussen objecten, maar iemand met een snel organisch tempo: een razend hart en een ruisende bloedsomloop. Beethoven, Dostojewski en Van Gogh waren bewogen en Thomas van Aquino, Bach en Goethe waren onbewogen mensen. De eersten verplaatsen de dingen om zich heen door hun bewogenheid, de laatsten lieten alle krachten om zich heen kristalliseren en dwongen het chaotisch levensritme tot hun eigen rustige hartslag.

In *De taal van de aarde* wijdt Van Leeuwen een essay aan Gabriel Garcia Marquez, door critici vaak geëtiketteerd als een ongebreidelde fantast. Márquez en Van Leeuwen beschouwen de fantasie in de vorm van het pure en simpele verzinsel als verwerpelijk, omdat een schrijver daarmee vervalt tot chaos of totaal irrationalisme. Waar het bij beiden om gaat, is de verbeelding als 'een instrument om de werkelijkheid mee te bewerken'. Als Boeli van Leeuwen zijn werkelijkheden bewerkt heeft met zijn verbeelding, zien we deze vaak scherper dan daarvoor.

Isolement

Het wisselende perspectief dat Boeli van Leeuwen onder andere in *Een vader een zoon* gebruikt, maakt ook scherp duidelijk dat er op de werkelijkheid niet te verzoenen visies zijn. De zoon dringt via zijn 'taal' nog enigszins in het denken van zijn vader door, maar hij kan er niet veel door veranderen - zo gevangen zit hij uiteindelijk toch in zichzelf.

In *De rots der struikeling* komen drie verschillende ikfiguren voor, onder wie de Eddy Lejeune over wie het boek gaat. In *Het teken van Jona* geeft een sterretje in het tweede deel aan dat er een andere ik aan het woord komt. Ook *Schilden van leem* (1985) kent zo'n dubbel perspectief. In het vierde hoofdstuk vertelt Dianklo hoe hij door de vader van Marjolein 'voorgelicht' werd over haar verhouding met een Duitse officier in de oorlog en de vernederingen daar na. Hij zag het meisje voor zich 'in haar onderjurk, met haar grauwe schedel en een bord om haar nek en er daalde een groot medelijden' in hem neer. Hij trouwt de 'bevroren dochter' van de notaris uit medelijden, niet uit liefde.

In het vijfde hoofdstuk geeft Marjolein haar visie. Zij wijt de verkilling tussen haar en Dianklo niet aan het gegeven dat zijn liefde ten onder is gegaan aan medelijden, maar aan zijn besef dat hij niet 'de eerste' is geweest. Haar diagnose is glashard: Dianklo zit vast-

gevroren in een eenzaamheid, die hem belet zich te geven en zij leeft een leven van formele schijn. De enige troost is dat zij samen op weg zijn naar het einde. Deze fundamentele eenzaamheid, te vergelijken met het eerder geciteerde inzicht van Kai uit *Een vreemdeling op aarde*, duikt in Van Leeuwens werk op veel plaatsen op. In De eerste *Adam* slaat het vervreemdende inzicht plotseling Adam:

> Hij was gestold tot wie hij was [...]: een mens los van alle mensen, die niet in een ander verloren kon gaan, die niet in een ander op kon lossen als suiker in water, die niet één vlees kon worden met een ander omdat zijn geest niet meer in het vlees was. Hij werd toen die hij was, onvervreemdbaar gevangen in zijn eigen huid, in de kringloop van zijn eigen bloed, in de hartslag van zijn eigen hart. En naast hem op het strand lag een medemens, eveneens een gesloten systeem van zenuwen en aderen en bloedsomloop in wiens lichaam hij was geweest: een medemens, niet meer een vrouw.

Deze mens is niet alleen een gesloten systeem voor de andere mens, maar ook ten opzichte van de wereld om hem heen. Het is slechts een enkeling zo nu en dan gegeven de grenzen te slechten en door zijn eigen geslotenheid heen te breken. Waarschijnlijk moet je voor deze mystieke momenten (tijdelijk) de onbedorvenheid van een kind hebben:

> En zelf heeft hij als kind en jonge man, minder vaak naarmate hij ouder werd, deze geheimzinnige ogenblikken gekend, momenten van honingpuur en bloemenrein geluk, die de tranen in zijn ogen deden opwellen: op het achterbalkon van een tram, wanneer hij in de verte grachtenhuizen over een brug zag hangen; in de concertzaal, wanneer de violen onder de handen van de dirigent ineens een melodie tot zingende bloei brachten; in bed met een vrouw, wanneer hij plotseling in de lichaamswarmte van een medemens het geluk terugvond van het Paradijs. (*Een vreemdeling op aarde*)

De pijn van het afgesneden zijn, om met Vasalis te spreken, is volgens Van Leeuwen ontstaan op het moment dat de mens verbannen werd uit het paradijs - een motief in zijn oeuvre - en geconfronteerd werd met de absurditeit van het bestaan. De schrijver verbeeldt dat vaak in onbegrijpelijke tegenstellingen waar de mens deel van uitmaakt terwijl hij er tegelijkertijd buiten staat. Van Leeuwen heeft het duizelingwekkende talent de wereld te kunnen zien in zijn tegenstellingen om deze vervolgens in zijn taal samen te persen:

> Wie kan Buchenwald en Treblinka op rationele basis verklaren? De gespletenheid van de mens is zichtbaar: Hitler en Franciscus, John Rockefeller en moeder Theresa van Calcutta, paus Alexander Borgia en paus Johannes XXIII, Mozart en Krupp, Iwan de Verschrikkelijke en Abraham Lincoln, Goebbels en Jan van het Kruis: ze zijn allen mensen uit een vrouw geboren. Kan dezelfde hand, die de lumineuze portretten van Rembrandt heeft gemaakt, goud uit de kaak van een vergaste jood hebben getrokken?

> Kan de hand die een sonate van Mozart heeft neergeschreven de knop hebben ingedrukt die Hiroshima en Nagasaki verpulverde? Het is, helaas, dezelfde hand: mijn hand en de uwe. Het is de hand die in het paradijs naar de appel greep, die ons daarna in de keel is blijven steken en tot vandaag adamsappel heet. (*De taal der aarde*)

Nu doorzie ik de truc wel: dat is vanzelfsprekend niet letterlijk dezelfde hand, maar ‘slechts’ de hand van ‘de mens’. Dat laat echter onverlet dat wij, zoals Boeli van Leeuwen in hetzelfde stuk laat zien, niet alleen buiten het paradijs staan, maar buiten de wereld, omdat wij daarin de enige wezens zijn aan wie ruimte is gelaten iets anders te zijn dan wat we zijn: ‘De zee, de bomen, de sterren aan de hemel, de dieren des velds, de vogels in de lucht’ vallen geheel samen met zichzelf, met wat ze zijn, de mens staat daar als denkend wezen buiten, door ‘een vonk in ons die wij onze ziel noemen.’

Oorlog

In dit spanningsveld, tussen hemel en hel, tussen licht en duister, tussen Christus en Satan, tussen goed en kwaad, leven we ons tragisch en heroïsch bestaan. Want een denkend wezen dat dit leven kan dragen is in de eerste plaats heroïsch.
[uit: *De taal der aarde*]

In het oeuvre van Boeli van Leeuwen komt de verdrijving uit het paradijs zo vaak aan de orde dat deze de allure van een thema krijgt. Hij noemt het 'het enige originele verhaal' dat hij kent. Of we het bijbelse verhaal nu letterlijk, theologisch of metaforisch opvatten, het heeft altijd de verregaande consequentie van het isolement. Het moment dat de mens de appel plukte, werd hij 'de drager van goed en kwaad' en dat sloot hem buiten. Daarmee werd de wereld een raadsel en de mens in niet mindere mate, want het zal tot in de eeuwigheid der eeuwigheden een geheim blijven waarom 'de mens' de appel plukte. Om die vraag zijn godsdienstoorlogen gestreden.

Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat Boeli van Leeuwen de verbanning uit het paradijs letterlijk wenst te nemen, als een theologisch probleem ziet én haar als een metafoor hanteert. Wij hebben onze eigen twintigste eeuwse appel: de Tweede Wereldoorlog en ook die speelt een belangrijke rol in het werk van Van Leeuwen.

Drie *Curaçaose schrijvers in veelvoud* bevat een 'biografie van Mr. Dr. Willem C.J. (Boeli) van Leeuwen' door Henny Coomans. Coomans noteert over de oorlogsjaren slechts dit: 'Inmiddels was de Tweede wereldoorlog in volle gang en Nederland bezet. Over Boeli van Leeuwens wel en wee in de laatste oorlogsjaren is niets bekend of opgetekend. Vlak na de oorlog was hij in Berlijn.' Daarbij verwijst zij naar *Geniale Anarchie*, waar in een achteloos zinnetje zijn aanwezigheid tussen 'de ruïnes van Berlijn' blijkt. Wat Van Leeuwen tij dens de oorlog heeft meegemaakt is niet bekend en voor een lezer niet rechtstreeks van belang; waar het om gaat is wat die al dan niet persoonlijke ervaringen in zijn werk voor sporen hebben nagelaten. Dat zijn er vele.

Van Leeuwen moet nog vóór het einde van de oorlog in Berlijn geweest zijn. Uit het verhaal 'De gorilla', opgenomen in *De ruïne van een kathedraal* (1996), blijkt immers dat hij 'toen de Russen met twintigduizend kanonnen het vuur openden op wat nog overeind stond, leefde [...] in die verpulverde stad'. Het verhaal vertelt onder meer over een granaatinslag in de dierentuin, met alle groteske gevolgen van dien, maar het venijn zit in de staart. Daar beschrijft hij de vervreemding van net ná de oorlog, gezien door de ogen van iemand die 'onsterfelijk op de rand van het bestaan' geleefd heeft. Hij kon geen groentjes met kaalgeschoren koppen zien, want hij had die kaalgeschoren koppen elders gezien.

In 1946 keerde Boeli van Leeuwen terug naar Curaçao. Zit ik er ver naast wanneer ik veronderstel dat de ervaringen van in en net na de oorlog het wereldbeeld van de schrijver hebben getekend? Vooral wat de mens is aangedaan in de concentratiekampen lijkt op geen enkele manier verklaarbaar. Ook (of misschien wel: juist) daar wordt de groteske gespletenheid van de mens ontluisterend zichtbaar. In *Een vreemdeling op aarde* komt een passage voor waarin de schrijver cursief gedrukte fragmenten uit Openbaringen vlecht door een beschrijving van een van de kampen. Een fragment:

> *Het geweld omhult hen als een kleed; hun ogen puilen uit van vet.*
> Maar niet altijd met geweld, wir sind schlieszlich keine Tiere; soms komen ze op het perron aan waar een orkestje zachte walsen speelt en worden ze uitgenodigd om een bad te nemen. In de tuin van de commandant werkt de getuige van Jehova vreedzaam tussen de bloemperken en als de grote schoorsteen begint te roken schudt hij zijn hoofd en zegt:

En de engel wierp zijn sikkel op de aarde en oogstte van den wijngaard der aarde en wierp het in den groten persbak van de gramschap Gods. En de persbak werd getreden buiten de stad, en er kwam bloed uit den persbak tot aan de tomen der paarden.
En de commandant zit met zijn blonde kindertjes onder de kerstboom en weent in zijn bierglas om al die mooie lichtjes en Schubert-liedjes. Als de blonde kindertjes en de leuke herdershond slapen houdt hij zorgelijk, met gefronst voorhoofd, de administratie bij:

Lumpen	400 Waggons.	2.700.000 kg
Schuhe		111.000 Paare
Frauenhaare	1 Waggon	300 kg

Een ambtenaartje, die (sic) plichtsgetrouw zijn steentje bijdraagt tot de Endlösing (sic).

Het vergaan van de schepping werd in '40-'45 ter hand genomen. Het verschil met het boek Openbaringen is echter dat na het bijbelse einde der tijden niemand achter zou blijven om met verbijstering terug te kijken naar de absurditeit van de Jehova's getuige die onder de rook van de crematoria het bloemenperkje schoffelt en de man die met trillende lip om Schubert met vaste hand de administratie van de hel bijhoudt.

Ook in *De rots der struikeling* had Van Leeuwen de gespletenheid van de mens in één persoon laten samenvallen. Daar schiet een bewaker tijdens het ochtendappèl een boer neer. Die bewaker is een ‘zoon van nette ouders, in het burgerleven verkoper in een warenhuis, waar hij tot tevredenheid van zijn chef dassen en hemden verkoopt. Mocht u daar ooit een hemd willen kopen, dan zal hij u zeker gedienstig en onderdanig bij uw keus helpen, Maar als u hem goed tussen de onrustige ogen kijkt ziet u daar, vaag maar onuitwisbaar, het teken van Kaïn gebrand.’

Tot zover zijn het fragmenten die, vooral door de indringende stijl, de lezer een ongemakkelijk gevoel geven, maar desondanks een ontsnappingsmogelijkheidbieden. Het is altijd mogelijk de Kaïn in jezelf te ontkennen, vooral wanneer ‘het goede’ en ‘het kwade’ gepersonifieerd worden in Mengele en Wiesenthal. In *Het teken van Jona* spreekt de eerste over Wiesenthal als over een oude kameraad, want zolang die leeft, zal de wereld hem niet vergeten. Ook al zo'n ongemakkelijk makend stuk, misschien niet zozeer omdat ‘het goede’ ‘het kwade’ als het ware voort laat bestaan, als wel omdat het zo ontegenzeggelijk waar is. Daarbij komt dat het ontkennen van de Kaïn in jezelf door de schrijver onmogelijk is gemaakt. Hij besloot het fragment uit *De rots der struikeling* met de zin: ‘Hetzelfde teken dat er op uw eigen voorhoofd staat.’ Het is de erkenning van de keuzemogelijkheid in ieder van ons die maakt dat het werk van Boeli van Leeuwen zin en inhoud heeft. In *De eerste Adam* haalt Dr. Luis Kierkegaard aan: alleen de angst voor de hel kan de mens werkelijk serieus maken. Van Leeuwen heeft die hel *gezien* en is daardoor in weerwil van zijn humor en stilistisch brille een serieus schrijver geworden. De kracht van zijn werk schuilt erin dat hij beseft dat ‘de meeste mensen uit elkaar zouden spatten als ze ook maar voor een minuut de ontstellende realiteit waarin ze zich bevinden zouden beseffen’ en dat hij desalniettemin steeds opnieuw op zoek is naar de essenties van die realiteit. Zonder die ooit te kunnen begrijpen, want die ontmenselijking is toch onverklaarbaar?

Tegen de omgekeerde verrekijker

Kai zegt in *Een vreemdeling op aarde:* ‘Ik heb altijd het vermogen gehad om te zien en te horen, maar altijd het accidentele. Het heeft mij altijd diep gekwetst dat ik geen ogen heb voor het totale, voor het hele morele plan van de schepping, waarin wij passen. [...] Wat is het leven, niet in zijn onderdelen, maar in zijn geheel?’ Het blijkt een opmaat voor de thematiek van *De eerste Adam*, want die roman lijkt een studie naar twee elkaar uitsluitende levenshoudingen. Pater Bodin zegt dat hij houdt ‘van de mensheid, maar niet van deze ene mens’. Adam Polaar is zijn volstrekte tegendeel. Hij trekt zich juist het individuele lijden van de mens aan. Bodins denksysteem is ontstaan uit angst voor het ‘verschrikkelijke besef van de menselijke eenzaamheid en misère’. Hij is collectivist geworden door de kijker om te draaien en de mensen klein en van afstand te zien. Daarmee ziet hij dus niet meer ‘die ene mens’; hij kijkt

in plaats daarvan vanuit een goddelijk perspectief naar de massa en schaart zich in de gelederen van Teilhard de Chardin, Hegel, Marx en Hitler. En op dit moment *zie* ik de Jehova's getuige en de commandant.

Het ontbreekt Bodin niet aan zelfinzicht wanneer hij tegen Adam zegt: ‘Je bent de priester die ik, ondanks de volledige wijding van mijn kerk, nooit heb kunnen zijn,’ maar pas bij de dood van Adam lijkt hem het gebrek aan zedelijke moed op te breken. De niet-collectivistische zedelijke moed, die Van Leeuwen toeschrijft aan Kierkegaard, Dostojewski, Strindberg en Sartre doet de schrijver keer op keer de verrekijker aan ‘de Bodins’ ontwringen om hem vervolgens scherp te stellen op de messcherpe scheiding tussen hemel en hel, tussen engel en satan: ‘de lijdende, vechtende, ondergaande mens’.

Een wereld die wij herkennen

Ik zeg het Dr. Luis na:

> Ich habe die grosse Theoretiker niemals verstan-

> den. Alleen diegenen die zich rechtstreeks wenden tot mijn benarde borst hoogstpersoonlijk krijgen rechtsingang: parlez-moi van Kierkegaard en Dostojewski en Van Gogh en zo meer - de Antitheoretiker - dan begrijpen we elkaar.

Andries van der Wal benaderde in zijn nawoord bij *Een vreemdeling op aarde* het boek anders dan ik dat doe vanuit mijn ‘beperkte dijkzicht’. Hij refereert aan de studie van Kenneth Ramchand, *The West Indian Novel and its background* en plaatst aan de hand daarvan Van Leeuwens boek in een Caraïbische traditie. Hij noemt daarbij een aantal motieven, zoals het motief van de ‘angstaanjagende bewustwording bij de blanken van de opkomende macht van (de kleurlingen en) de zwarten’. Maar hij constateert zelf dat dat in tegenstelling tot de Engelstalige in de Nederlandstalige Curaçaose literatuur niet voorkomt. Het tweede motief dat hij noemt, dat van de ‘banneling’, kan naar mijn idee in een veel ruimer perspectief, dat van het menselijke isolement, gezien worden. De roman heet *Een vreemdeling op aarde* en niet ‘Een vreemdeling op Curaçao’. Datzelfde geldt voor het derde, het ‘toenaderingsmotief’, zeker gezien de tegenstelling tussen Adam en Bodin in *De eerste Adam*. Kais ‘verlorenheid’, spreekt, lijkt me, vanzelf.

Allicht blijven er enkele typisch Caraïbische motieven over, want de biotoop van de schrijver verloochent zich niet. Maar of die het begrip van Boeli van Leeuwens werk door een ‘buitenstaander’ belemmeren, waag ik ernstig te betwijfelen. Integendeel: je zou je kunnen afvragen of Van der Wal en Walter zich met deze benadering niet scharen onder de ‘Theoretiker’, die denken in overzichten en massa's en à la Pater Bodin kijken door een omgekeerde verrekijker. De boeken van Boeli van Leeuwen terugbrengen tot een ‘Curaçaose’ of ‘Caraïbische’ aangelegenheid doet hun veel verder reikende strekking onrecht.

In het eerste essay van *De taal der aarde* rekent Van Leeuwen, overigens niet zonder oog voor hun verdiensten, af met de ‘Theoretiker’ Marx, Freud en Darwin. Zij, noch een theologische benadering, kunnen verklaren ‘waarom de absolute kloof tussen de mens en de rest van alle levende wezens niet alleen nimmer is overbrugd doch schijnbaar steeds groter wordt.’ Terwijl de theoreticus nog eens door de omgekeerde verrekijker naar de massa's kijkt en tevreden achterover leunt, stuit de niet-collectivist steeds opnieuw op het raadsel van die ene mens die zichzelf een geheim is. Het is de verdienste van Boeli van Leeuwen dat hij in ieder onderdeel van zijn oeuvre telkenmale de sluier die zijn menselijke motieven verbergt, probeert open te scheuren.

De schrijver kan daarbij in beweeglijkheid wedijveren met Beethoven, Kierkegaard, Dostojewski en van Gogh en in verbeelding met Márquez, allen eveneens ‘Antitheoretiker’. Welke ‘unfitness’ ik hem moet toeschrijven weet ik niet, maar in de verdienste die hij Kant, Toulouse-Lautrec, Dostojewski en Van Gogh toeschrijft, zie ik zijn eigen visitekaartje:

> Maar wat heeft ‘the fittest’ ermee te maken? Kant had een bochel en er was geen mens die hem begreep. Henry Toulouse-Lautrec was kreupel, Dostojewski een epilepticus en Van Gogh een schizofreen.
> *Desondanks*, ik herhaal, *desondanks* schiepen ze werelden die we direct kunnen herkennen en terug kunnen brengen tot *onze ziel*. Ze waren ‘unfit’,

in de wereld van de natuur volstrekt overbodig, en schiepen desondanks een wereld die wij herkennen en waar ook wij in kunnen leven.

Moeten leven. En dat heeft misschien inderdaad weinig te maken met ‘the fittest’, maar wel alles met ‘survival.’

Literatuur

Boeli van Leeuwen, *De rots der struikeling*, 1959 (1982[8]); *Een vreemdeling op aarde*, 1962 (1983[3]); *De eerste Adam*, 1966 (1986[3]); *Een vader een zoon*, 1978; *Schilden van leem*, 1985; *Het teken van Jona*, 1988; *Geniale Anarchie*, 1990; *De ruïne van een kathedraal*, 1996; *De taal van de aarde*, 1997. De boeken van Boeli van Leeuwen verschijnen bij uitgeverij in de Knipscheer, Haarlem.
M. Coomans-Eustatia e.a. (red.), *Drie Curaçaose schrijvers in veelvoud, Boeli van leeuwen, Tip Marugg, Frank Martinus Arion*, Zutphen. Walburg Pers, 1991.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN.

Els Moor
Het verdriet van Suriname
Over *Plantage Lankmoedigheid*, debuutroman van Michiel van Kempen

Michiel van Kempen (1957), geboren en getogen in Brabant, tot neerlandicus opgeleid in Nijmegen en nu woonachtig in België, heeft zijn naam verbonden aan de Surinaamse letteren. Als jong leraar Nederlands komt hij in 1983 in Suriname werken. Hij treft er geen materiaal aan over de Surinaamse literatuur, wel *Indringend lezen* van de Nederlandse literatuurdidacticus W. Drop. Met behulp van verhalen als 'Het adres' van Marga Minco en 'De zwarte keizer' van Hugo Claus moet hij met zijn studenten volgens de structuralistische methode verhalen analyseren. Zijn duik in de rivier van de Surinaamse literatuur is dus in eerste instantie bedoeld om het literatuuronderwijs dichter bij zijn voornamelijk niet-leesgraag studentenpubliek te brengen. Hij wordt echter op slag betoverd en verleid door de *watramama* van de Surinaamse verhaalkunst en komt niet meer boven.

Michiel van Kempen maakt in Suriname in de woelige jaren tachtig razendsnel carrière als literatuurcriticus en samensteller van bundels met verhalen die zowel af komstig zijn uit de geschreven literatuur als uit orale culturen die Suriname rijk is. Hij gaat als veldwerker de wijken van Paramaribo, de districten en het binnenland in, op zoek naar oraal materiaal en manuscripten. Zijn werkkracht, kameleontisch taalgevoel en inlevingsvermogen maken dat hij binnen tien jaar een formidabele productie tot stand brengt van bloemlezingen uit en essays over de Surinaamse literatuur. Zo publiceert Van Kempen *De Surinaamse Literatuur 1970-1985; een documentatie* (1987), waarin hij zich voor het eerst als literair historicus manifesteert. In 1987 ontworstelt hij zich lijfelijk aan de zachte vinnen van de *watramama:* hij vestigt zich weer in Europa, maar uit de verte blijft de mythische watermoeder nog zijn liefde voor de Surinaamse letteren voeden. Prachtig is bijvoorbeeld *Woorden die diep wortelen* (1992), met foto's en werk van en beschouwingen over tien vertellers en schrijvers uit verschillende Surinaamse culturen. De foto's van Michel Szulc-Krzyzanowski voegen ontroerende beelden toe aan de diep in de verschillende Surinaamse culturen wortelende woorden. Een schat aan orale en geschreven poëzie vinden we in de meer dan zevenhonderd pagina's tellende *Spiegel van de Surinaamse Poëzie*, die in 1996 wordt uitgegeven in de bekende Spiegel-serie van Meulenhoff. Met Kees van Door ne, vakreferent Surinamistiek van de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek, begeeft Van Kempen zich op het bibliografenpad. In de jaren 1994 en 1995 stellen zij de *Suriname-Catalogus van de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam* (1995) samen. Een moeilijk begaanbaar pad vol doornen en valkuilen, waar geen tedere *watramama* lokt. Al enkele jaren werkt Van Kempen aan zijn dissertatie voor de Universiteit van Amsterdam, waarin hij de geschiedenis van de Surinaamse literatuur beschrijft volgens een model dat recht doet aan de complexiteit van dit object.

Fictie

Nog in Suriname begint van Kempen fictie te publiceren. Onder het pseudoniem Mani Sapotille brengt hij een bundel verhalen op de Surinaamse markt, *Het Tweede Gezicht, vijftien vertellingen voor Surinaamse jongeren en andere volwassenen* (1985). Het zijn griezelverhalen, absurde sprookjes en *ghoststories* in een wat jongensachtig grappige stijl. De titel 'Het Tweede Gezicht' krijgt er een dimensie bij, als Michiel van Kempen in het avondblad De West van 4 oktober 1986 onder zijn eigen naam een recensie publiceert over Het *Tweede Gezicht* onder de titel 'Wie is Mani Sapotille?' Met dit soort mystificaties voert hij zelf de geruchtenstroom op, die om zijn persoon op gang komt in schrijverskringen in Paramaribo. In zijn in 1987 verschenen satirische geschrift *De knuppel in het doksenhok; Leven in de Surinaamse letteren* (*doks* = eend) pa-

rodieert en kritiseert hij het schrijverswereldje van Paramaribo dat zich koestert in een sfeer van ‘ons kent ons’. Van Kempen stommelt in die glazenkast rond met Hollandse klompen aan, wat hem door sommigen niet in dank wordt afgenomen, maar waardoor hij wel vrienden maakt onder gelijkgezinden. Op 1 november 1986 verschijnt de eerste Literaire Pagina van het dagblad De Ware Tijd, niet alleen onder redactie van Michiel van Kempen, maar ook voor het grootste deel door hem gevuld met recensies over werk van Surinaamse auteurs uit Suriname en Nederland, buitenlands werk uit de regio en interviews, nieuwe poëzie en verhalen van bekende en debuterende schrijvers en dichters. Deze rubriek, na het vertrek van Van Kempen onder een tweehoofdige redactie en met een aantal vaste medewerkers, neemt nog steeds een belangrijke en controversiële plaats in in het literaire leven van Paramaribo. Controversieel, omdat literaire kritiekin deze kleine gemeenschap, waar de eigen literatuur nog in de kinderschoenen staat, niet makkelijk wordt geaccepteerd. Door zijn grondige analyses van literair werk en de uitgave van bloemlezingen heeft Van Kempen de Surinaamse literatuur een geweldige stimulans gegeven en bekendheid tot in Nederland. Dat zijn geen geringe verdiensten.

Zijn tweede verhalenbundel, *Landmeten*, opnieuw onder een Surinaams klinkend pseudoniem, Winston Leeflang, komt uit in Nederland bij In de Knipscheer in 1992. Deze verhalen hebben een professioneler toon en laten, steeds vanuit een andere invalshoek, zien wat er in Suriname is misgegaan. Er zijn mooie verhalen bij met een oorspronkelijke fantasie, maar sommige ervan komen niet helemaal uit de verf. Weer bij In de Knipscheer verschijnt in oktober 1997 Van Kempens debuutroman *Plantage Lankmoedigheid*.

Van Kempen publiceert nu onder zijn eigen naam. Na twee Surinaamse pseudoniemen komt hij er recht voor uit wie hij is: een buitenstaander met een scherp inzicht in de complexiteit van de Surinaamse samenleving, een fijne neus voor de meest bizarre details en de verbeeldingskracht om al die indrukken te verwerken in een proza, dat in veelzijdigheid niet onderdoet voor diezelfde Surinaamse werkelijkheid. Het zou me niet verbazen als Michiel van Kempen in de typisch Surinaamse straathond die snuffelend door de roman rondloopt, zijn eigen ziel heeft gelegd. In de zeven hoofdfiguren die voortdurend om elkaar heen cirkelen heeft de auteur op een satirische manier de zeven hoofdzonden in de omgang tussen mensen verbeeld: ontrouw, corruptie, hypocrisie, machtswellust, sadisme, uitbuiting, machismo.

Michiel van Kempen (foto: Michel Szulc-Krzyzonswki)

Zeven personages

Plantage Lankmoedigheid speelt in een ‘witte tropenstad aan de bocht van een weidse rivier’. De zeven personages scheren voortdurend langs elkaar heen zonder wezenlijk contact. Het tijdsbeeld is dat van de jaren tachtig: de Schildpad en de Groene Legerleider (verwijzingen naar de oude Hindoestaanse politicus Jagernath Lachmon en Desi Bouterse) beheersen het spel van macht en corruptie in een land dat zich langzaam en schoksgewijze losmaakt van de koloniale banden. Indra Dunsee, de ongekroonde schoonheidskoningin van de Republiek, is de dochter van

poetsvrouw Nelia, die liever voor Nederlandse contractanten poetst dan voor haar landgenoten. Indra heeft vier natuurlijke vaders en ze draagt de naam van de vijfde die met de conceptie niets uitstaande heeft. Doctor Bernard is archeoloog bij 's Lands Archeologische dienst. Hij is lid van de partij van de Schildpad en ambieert niets minder dan op te klimmen tot het ambt van presidentvan de Republiek als compensatie voor zijn armoedige seksleven. Hierbij gaat hij strooplikkerij met de machthebbers en corruptie om er zelf beter van te worden niet uit de weg. Voor de mooie onderwijzeres Indra Dunsee koestert hij een bijzondere belangstelling. Hij brengt haar na een van hun uitstapjes naar zijn huis - een van de werkhuizen van haar eigen moeder - maar aan hun ontluikende vriendschap komt abrupt een einde als zij zijn lijfelijke avances beantwoordt met een klap op zijn hoofd met een asbak die is gefabriceerd uit een koperen granaathuls. Spoedig daarna sterft hij eenzaam in het stadspark De Palmentuin, getroost door een straathond, het enige levende wezen dat zich zijn lot nog aantrekt.

De ijverige en zelfverzekerde historicus uit het Koninkrijk, Arno Spitzers, en Amalia Bougezpas, een welgevulde dame met hysterische neigingen en een gigantische energie, ontmoeten elkaar in het vliegtuig van het Koninkrijk naar de Republiek. Tussen hen beiden ontwikkelt zich een vriendschappelijke relatie die bij haar hoge verwachtingen oproept, maar die hem steeds meer gaat irriteren. Ze moet hem niet te dicht op zijn huid komen. Hij leidt een dubbel leven. Zijn geheime hartstochten worden geprikkeld door zijn spel met zijn drie ‘slaven’. Als zijn tuinjongen en twee andere mooie, jonge, zwarte klussers de rollen omkeren en *hun* meester-en-slaaf-spel spelen, loopt het uit de hand. Spitzers sterft tenslotte op mensonwaardige manier. Amalia moet haar bovenmatige inspanningen ten bate van haar vaderland bekopen met een verblijf in 's Lands Psychiatrische Inrichting.

De eigenzinnige, zich altijd per fiets verplaatsende Froukje Harkema is afkomstig uit Friesland. De zwarte Hernhutterdominee Markiet heeft haar en haar kladblokkleurige zoon, vrucht van een eerdere relatie met een zwarte man, meegebracht naar Suriname. Een onbezorgd gezinsleven gaat hem boven integriteit of principes. Historicus Zamuel Brabande, zestiger, nationalist van de oude stempel, stuit op moderne theorieën over koloniale geschiedenis bij monde van Arno Spitzers. Men Indra Dunsee maakt hij kennis wanneer hij haar als gecommitteerde aan de examentafel aan de tand voelt over haar historische kennis.

Deze zeven personages komen elkaar onder allerlei omstandigheden tegen in de witte tropenstad Paramaribo zonder dat er wezenlijke contacten gelegd worden. Steeds duikt bij die ontmoetingen weer een scharminkelige straathond op, het enige wezen dat iets toont wat op menselijk gevoel lijkt. Ten slotte zit moeder Nelia op een terras aan de Surinamerivier. Haar laatste werkhuis is bij een Nederlandse schrijver en zijn echtgenote die haar ego gekwetst hebben. Uit wraak smijt zij alle pagina's van het manuscript van zijn roman stuk voor stuk in de rivier. Wannneer het laatste vel papier is meegenomen door de wind, bestelt zij nog een sapje en denkt ze aan haar oude vriend die met zijn vette Shellpensioen van de Antillen naar zijn vaderland is teruggekomen en haar heeft uitgekozen om zijn oude dag te veraangenamen. Wat kunnen haar de papieren woorden van een schrijver schelen?

Luchtige vertelwijze.

De auteur speelt met perspectief, taal en stijl. Voor het grootste deel ligt het perspectief bij een alwetende verteller die met arendsogen kijkt naar de absurditeiten in het menselijk verkeer en de personages betrapt in hun meest persoonlijke momenten. Toch blijft hij aan de oppervlakte. De verhaalfiguren krijgen geen diepte, geen zwaarte. Ze zijn en blijven papieren figuren. De vluchtigheid van hun contacten harmonieert met de luchtige vertelwijze en verwijst naar een samenleving zonder veel verband waarin mensen er met elkaar niet veel van maken. De lezer wordt als het ware door de lucht meegevoerd naar de locaties waar de personages elkaar tegenkomen. Het begin van de roman laat dat duidelijk zien.

> Heel in de verte steeg een raket glimmend op uit de groene kustvlakte van Frans-Guyana. Met de blik van een harpij-arend had je het misschien kunnen zien. Had je de sensibiliteit gehad van een vleer-

> muis, dan zou je de trillingen van de raketmotoren hebben waargenomen. En misschien, als je het gehoor had bezeten van een poema, dat je het gebrul had gehoord waarmee het ruimtevaartuig zich verhief. Maar hier, aan de weidse bocht van de rivier, heerste de schijnbare rust van een witte tropenstad op het heetst van de dag. De strevingen van de wereld leken hier voorbij te trekken als de scherpwitte zilverreiger op zijn vlucht naar het westen, over het plein met het beeld van de dikke man, over het torentje van het Ministerie van Financiën, klapwiekend parallel aan de uitvalsweg waarop zijstraten met bouwvallige huizen uitkwamen.

Hier zoemt de verteller in op zijn eerste locatie: de armelijke kamer waar Indra Dunsee onder een muskietennet voor het eerst in haar leven hetbed deelt met een minnaar. In het liefdesspel klauwt zij om zich heen en blijft haken in het tule. De liefdesscène vervluchtigt en vereeuwigt dan:

> [...] in het ragfijne tule van het muskietennet dat van de zoldering naar beneden viel en hen omzwachtelde om hen nooit meer los te laten, nog in geen duizend jaren.

In de volgende scène loopt Indra alleen, alsof het voorgaande niet heeft plaatsgevonden, op de Centrale Markt aan de Waterkant te zoeken naar goedkope bladgroenten en bakbananen. Pas veel later komt de lezer te weten dat de minnaar die haar ontmaagdde, met de noorderzon is vertrokken, terug naar het Koninkrijk.

Zo bestaat de roman uit min of meer losse, filmische scènes die door het spel met woorden en verschillende stijlen vaak wegglijden uit de herkenbare tijd en realiteit. Lijnen worden onderbroken om veel later weer opgepakt te worden. Personages sterven of blijven leven, maar tegen het slot, als ze zich gezamenlijk in de wijvorm presenteren op de pagina's die Nelia toevallig leest alvorens ze weg te smijten, zijn ze er allemaal weer, inclusief de hond, en karakteriseren ze zichzelf als 'de zeven gezichten van Moeder Suriname, een collectie min of meer gelukkige individuen van wie het zeer twijfelachtig is of zij gezamenlijk een samenleving uitmaken of daartoe ook maar in staat zouden zijn.' Het zijn metafictionele procédés waarmee de beschrijving van een herkenbare werkelijkheid doorbroken wordt; de lezerwordt er telkens weer attent op gemaakt dat er sprake is van een fictieve voorstelling.

Plantage lankmoedigheid

Het verhaal over de zeven personages en de hond kan gelezen worden als een satirische en caleidoscopische voorstelling van de Surinaamse samenleving. Samen verbeelden de zeven uiteenlopende types het ontbreken van eenheid en ideologie in een jonge staat waarin resten van het koloniale verleden vooruitgang blokkeren en idealisme wegsmelt onder de tropenzon. Een dramatisch hoogtepunt is de moord op de Nederlandse historicus Arno Spitzers. De omkering van zijn sadomasochistische machtspositie, wanneer de drie jongens hun meerdere vastbinden en hun eigen gruwelijke spel spelen, kan gezien worden als een metafoor voor afrekening met de meester-slaaf verhouding, zoals die zich heeft afgespeeld in de slaventijd en nog

doorwerkt binnen koloniale en neokoloniale verhoudingen. Het feit dat de man een Nederlandse historicus is, die wel heel nauwkeurig, maar niet al te fijngevoelig met zijn onderzoeksresultaten omgaat, versterkt deze interpretatie alleen maar. Dat de titel van het hoofdstuk Plantage Lankmoedigheid ook de titel van de roman is geworden, duidt erop dat Van Kempen dit zelf als een kernmotief ziet. Vergroot tot een meer universele betekenis kan de moord zelfs gezien worden als een ritueel offer ter reiniging van het de negers door de blanken aangedane kwaad dat al eeuwen als een vloek boven Suriname hangt. Zo kan de Creoolse volksvrouw Nelia, die zonder hulp van hun vaders haar kinderen grootbrengt en onder alle omstandigheden zichzelf blijft, de betekenis krijgen van continuïteit, van hoop, ook op een stabielere toekomst. Nelia is een vrouw uit één stuk, niet kapot te krijgen en trouw aan haar verantwoordelijkheid. Met het motief van de sterke alleenstaande vrouw, ‘my mother who fathered me’, sluit Van Kempen aan bij de Caraïbische literatuur en treedt hij in het voetspoor van Frank Martinus Arion die zijn meesterlijke roman *Dubbelspel* heeft opgedragen ‘aan vrouwen met moed’.

Als Arno Spitzers door zijn belagers gedwongen wordt een naam te kiezen voor de plantage van hun wrede spel, kiest hij Lankmoedigheid, wat toegevendheid of verdraagzaamheid betekent. De plantage Lankmoedigheid heeft werkelijk bestaan en bevond zich aan de rivier de Boven-Cottica. Het is een dubbelzinnige naam voor een oord waar mensen moesten leven onder het vaak wrede juk van de slavernij. Te meer daar bekend is dat de blanke eigenaars graag bijbelse namen of namen van christelijke deugden voor hun plantages kozen. De slavenhouders toonden hun vroomheid en rechtschapenheid over het algemeen op een uiterlijke, hypocriete manier, maar achter dat masker ging heel wat schuil dat indruiste tegen de christelijke moraal. Seksueel geweld ten opzichte van slavinnen was slechts één facet van hun wrede onderdrukking. Binnen deze dubbele moraal paste het geven van bijbelse of deugdvolle namen aan plantages. In de context van de roman kan de titel net zo goed ook betrekking hebben op het hedendaagse Suriname, want hoeveel is er eigenlijk wezenlijk veranderd sinds de zeventiende eeuw?

Spitzers kiest in doodsnood plantage Lankmoedigheid voor het gruwelijke en geile spel van zijn belagers. In zijn paniek vergeet hij echter de juiste ligging van de plantage. Het kiezen van deze naam kan dus ook nog functioneren als een wanhopige poging van Spitzers om de jongens te bewegen hun wreedheden te staken.

> 'Hoe heet je plantage en waar ligt die?' vraagt Harder.
> 'Plantage Lankmoedigheid in de jungle, in the middle of 'nowhere'.
> 'Preciezer! Waar? Waar precies?'
> 'Ze ligt aan de Hoer Helenakreek, ter linkerzijde in het afvaren,' ratelt Spitzers, 'palende bovenwaarts aan de koffieplantage De Morgenster, benedenwaarts aan de suikerplantage Het Vertrouwen.'
> 'Fantast!' schreeuwt Harder. 'Je denkt ons zeker iets wijs te kunnen maken. Plantage Lankmoedigheid ligt aan de Boven-Cottica!'
> 'Ik ben in de war, vergeef mij,' smeekt Spitzers.

Arno Spitzers wordt slachtoffer van zijn eigen arrogantie en sadistische neigingen. Hij torst als verhaalfiguur een zwaar stuk koloniale problematiek. Froukje Harkema, eveneens blank én Nederlandse, integreert beter in de nieuwe samenleving. Op haar eigen manier steekt ze de draak met de schijnvroomheid die haar omringt. Boosaardig geeft ze in de kerk zonder dat iemand het merkt haar eigen satirische invulling aan de aanroepingen van de litanie.

> [...] Grote groene Legerleider
> Erbarm u over ons.
> Grote Leider
> Geef ons coke.
> Coupplegers aller gezindten.
> Ontferm u over ons.
> Dichters die neukten.
> Bidt voor ons.
> Dichters die ons verneukten.
> Bidt voor ons [...]

Beeld van de bakra's

Michiel van Kempen richt als onvervalste tussenfiguur tussen Europa en Suriname zijn satirische blik niet alleen op Suriname en de Surinamers. Beter dan wie ook weet hij hoe de Surinamer aankijkt tegen de Nederlander: ‘inkrijksmensen die veel binnen zitten en die hun dieren binnenshuis koesteren’, ‘met een geur van katten en konijnen’. Bakra's (Nederlanders) nemen het in de ogen van Surinamers niet zo nauw met de hygiëne. Ze houden hun schoenen aan in huis en ze baden zich niet. Bakravrouwen zijn slechte huisvrouwen. Bakra's voeden hun kinderen te vrij op. Dit zijn vooroordelen op huis-, tuin- en keukenniveau, waar Nederlanders ook weg mee weten als het om Surinamers gaat. De opportunistische en rancuneuze politicus Doctor Bernard toont zijn af keer van de Nederlanders in een tirade vol stereotypen. Wanneer hij op zijn balkon van de ene kant het geluid hoort van Radio Nederland Wereld Omroep en van de andere kant dat van een *kasekoband*, vloekt hij woedend en ongenuanceerd op de maat van de *kaseko* de Nederlanders uit: ‘Nederlanders navelstaarders, truttenbollen, ooraannaaiers, hondenstronten, etterbakken...’

Herkenbaarheid

De grote variatie in stijl, taaleigen en woordkeus, in de aanpassing van het taalgebruik aan verschillende personages en verschillende situaties, in de pakkende en vaak absurde beeldspraak, het wisselen van perspectief, kortom, de veelkleurige, soms in gal gedoopte pen waarmee Michiel van Kempen zijn observaties van een samenleving beschrijft, maakt de kracht van de roman uit, maar veroorzaakt ook de zwakke kanten ervan. Door de marginaliteit en oppervlakkigheid van de meeste verhaalfiguren dreigt het grappige en vernuftige spel met taal en stijl te gaan overheersen. De verteller dringt zich te vaak tussen de figuren en de lezer. Van Kempen signaleert duizend en één grappige en gruwelijke details in de samenleving die hij onder de loep heeft en daar wil hij zijn lezers deelgenoot van maken. Zo ondermijnt hij de vluchtigheid van de fictie die de roman had kunnen redden van het odium van te grote herkenbaarheid.

Immers, het grote probleem van *PlantageLankmoedigheid* in Suriname is dat het een sleutelroman is. De verhaalfiguren vertonen bijna zonder uitzondering gelijkenis met mensen die hier rondwandelen of fietsen. Er zijn er die ik bijna dagelijks tegenkom. Wij, die in Paramaribo leven, zitten met z'n allen opgesloten tussen de wilde kust en de jungle. Slechts af en toe brengt een vliegtuig ons even naar het Koninkrijk, waar we overigens ook meteen bekenden uit Suriname tegenkomen.

Geschokt reageerden lezers voorral op de romanfiguur Spitzers. Spitzers vertoont namelijk sterke gelijkenis met een uit Nederland afkomstige historicus, Ben Scholtens, die vanaf het begin van de jaren tachtig in Suriname onderzoek deed en publiceerde. Hij werd in 1993 vermoord onder vergelijkbare omstandigheden als die waaronder de moord op de verhaalfiguur Arno Spitzers gepleegd wordt. In de kleine kring van kunstenaars en intellectuelen is er destijds zeer geschokt gereageerd op deze moord. Om begrijpelijke redenen komen veel lezers van de roman dan ook niet los van deze gruwelijke herinnering.

'Hoever mag een schrijver gaan?' Deze vraag stond centraal tijdens een door de redactie van De Ware Tijd Literair georganiseerd gesprek over *Plantage Lankmoedigheid* tussen de medewerkers van deze rubriek en Michiel van Kempen, die op het moment dat de roman uitkwam in Suriname verbleef. Een verslag van dit gesprek verscheen op de Literaire Pagina van 20 december 1997. De meeste deelnemers aan het gesprekvonden dat Van Kempen te ver gegaan was. Herkenbare figuren en gebeurtenissen kunnen in een kleine gemeenschap nooit gebruikt worden om karakteristieken van diezelfde gemeenschap te verbeelden. De lezer wordt erdoor geblokkeerd om de literaire kwaliteiten te kunnen waarderen. Over de literaire kwaliteiten van de roman werd tijdens de bijeenkomst in Paramaribo dan ook nauwelijks gerept. De aanpak van Van Kempen werd eerderjournalistiek dan literair genoemd.

De stille plantage

In Nederland is *Plantage Lankmoedigheid* redelijk positief ontvangen. (Ik maak deze opmerking met enige restrictie, aangezien ik niet weet of ik alle verschenen recensies heb ontvangen, E.M.) De recensenten zijn auteurs van Surinaamse afkomst, of auteurs

die door hun werk Suriname goed kennen. De reacties in de Nederlandse kranten verschillen sterk van die op de literaire bijeenkomst in Paramaribo. In Nederland staan de Surinaamse sleutelfiguren in de roman een zakelijke beoordeling immers niet in de weg. De ene criticus slaat de literaire kwaliteiten van de roman hoger aan dan de andere, maar allen zijn het erover eens dat Van Kempens werkwijze een literaire is en geen journalistieke. John Jansen van Galen vergelijkt (in Het Parool van 18 december 1997) *Plantage Lankmoedigheid* met *De Stille Plantage* van Albert Helman, zesenzestig jaar geleden verschenen en onlangs weer herdrukt. Hem valt vooral het overladen taalgebruik bij Helman en Van Kempen op en hij concludeert: ‘De overvloedigheid en de verbale cultuur van Suriname geven kennelijk aanleiding tot mythische, overdadige taal.’ Volgens mij gaat de overeenkomst tussen de beide plantageromans dieper: het lot van de ‘stille plantage’ van Helman, de totale ondergang, bedreigt ook de plantage die in de roman van Van Kempen staat voor het moderne Suriname. In beide gevallen is de onmacht van mensen om met elkaar iets van de situatie te maken daar de oorzaak van. Heeft dezelfde Helman in interviews en in zijn latere historisch werk

Avonturen aan de Wilde Kust niet voorspeld dat Suriname door het wanbeheer van haar politici zal leeglopen of onderdeel zal worden van het gigantische zuiderbuurland Brazilië?

Oude thema's in nieuw jasje

Het zijn de oude thema's van machtswellust, ongelijkheid en opportunisme die teruggaan naar de zeventiende eeuw, toen de plantage-economie nog maar net van de grond kwam met de invoer van slaven uit Afrika, die doorwerkten in de komst en de behandeling van de Aziatische immigranten en nog steeds opgaan voor de zelfstandige republiek Suriname en die in de roman een modern jasje hebben gekregen. Het zijn oude thema's van koloniale en ex-koloniale literatuur in het algemeen, die Van Kempen met de middelen van de moderne roman te lijf gaat. Van Kempens roman is een vreemde eend in de bij t van de Nederlandse romanliteratuur. Hoewel geschreven door een Nederlander sluit *Plantage Lankmoedigheid* in thematiek en verteltechnieken aan bij de Latijns-Amerikaanse en Caraïbische literatuur. Nelia leest de pagina's van de roman van haar broodheer en laat ze daarna wegwaaien in de Surinamerivier, zoals de laatste telg uit het geslacht der Buendia's uit de magistrale roman *Honderd jaar eenzaamheid* van Gabriel García Márquez de magische perkamenten met de geschiedenis van zijn familie ontcijfert en dan weet: ‘dat alles, wat daarin beschreven stond voor altijd en eeuwig onherhaalbaar was, omdat de geslachten, die gedoemd zijn tot honderd jaar eenzaamheid, geen tweede kans krijgen op aarde.’

Voor Nelia, met haar losse levenswijze, voortgesproten uit een vluchtige pen, is er hoe dan ook altijd weer een kans. Is Van Kempen toch een optimist?

Literatuur

Michiel van Kempen, *De Surinaamse Literatuur 1970-1985*; een documentatie. Paramaribo, De Volksboekwinkel, 1987; *De knuppel in het doksenhok*; Leven in de Surinaamse letteren. Paramaribo, De Volksboekwinkel, 1987; *Spiegel van de Surinaamse Poëzie*; van de oude liedkunst tot de jongste dichters. Amsterdam, Meulenhoff, 1995; *Plantage Lankmoedigheid*. Haarlem, In De Knipscheer, 1997.

Michel Szulc-Krzyzanowski/Michiel van Kempen, *Woorden die diep wortelen*; tien vertellers en schrijvers uit Suriname. Amsterdam, Voetnoot, 1992.

Kees van Doorne en Michiel van Kempen, *Suriname-Catalogus van de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam*. Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, 1995.

Mani Sapotille, *Het Tweede Gezicht, vijftien vertellingen voor Surinaamse jongeren en andere volwassenen*. Paramaribo, De Volksboekwinkel, 1985.

Winston Leeflang, *Landmeten*. Amsterdam, In De Knipscheer, 1992.

Frank Martinus Arion, *Dubbelspel*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1973.

Albert Helman, *De stille plantage*. Schoorl, Conserve, 1997, en *Avonturen aan de Wilde Kust*, De geschiedenis van Suriname met zijn buurlanden. Paramaribo, VACO NV, 1982.

Els Moor (1957) woont sinds 1978 in Suriname en is docent literatuur aan het Instituut voor de Opleiding van Leraren in Paramaribo. Ze is tevens redacteur van De Literaire Pagina van De Ware Tijd.

August Hans den Boef

Astrid Roemers trilogie van het verscheurde Suriname

Van de Nederlandse auteurs afkomstig uit Suriname is Astrid Roemer een routinier. Niet alleen publiceert zij al vanaf het begin van de jaren zeventig, maar haar productie blijft gestaag en ontwikkelt zich bovendien op een interessante manier.

Vorig najaar, toen Desi Bouterse en de decembermoorden van 1982 weer nadrukkelijk in de media aanwezig waren, suggereerde de Surinaamse president Jules Wij denbosch dat er in zijn land een waarheidscommissie kon worden ingesteld. Die moest boven water krijgen wie, waar, wat precies in de afgelopen decennia had uitgehaald, zonder dat er straffen aan werden verbonden. Men nam aan dat de zetbaas van Bouterse op het idee was gekomen door het voorbeeld van Zuid-Afrika, waar al enige tijd onder leiding van bisschop Tutu zo'n commissie aan het werk was. Die is evenmin bedoeld om te straffen, maar om te verzoenen en om de misdrijven openbaar te maken. De media hadden echter vooral belangstelling voor de inderdaad nogal belastende getuigenissen over het gedrag van Winnie Mandela. Minder voor de lange serie gruwelijke verklaringen over de officiële vertegenwoordigers van het apartheidsregime.

Ik geloof - mede door de lange periode die hij zo'n commissie wilde laten bestrijken - dat Wijdenbosch eveneens op zijn idee is gekomen door *Lijken op Liefde* van Astrid Roemer. Deze roman verscheen vorig jaar als tweede deel van een trilogie over de recente geschiedenis van Suriname, in 1996 ingezet met *Gewaagd leven*.

In *Lijken op Liefde* is namelijk sprake van openbare rechtzittingen die eind 1999 door een internationale commissie in Suriname worden gevoerd. Dit als uitkomst van een referendum dat onder de bevolking is gehouden over de decembermoorden en de verhouding met Nederland.

Collaboratie

Het is onjuist om *Lijken op Liefde* en zijn voorganger te reduceren tot literaire parabels over het hedendaagse Suriname. De trilogie gaat over veel en veel meer. Over gevoelens, over dromen en symbolen, over fantasieën en herinneringen, over geluiden, geuren en beelden.

Het is daarom jammer dat bij de verschijning van *Gewaagd leven* de (nieuwe) uitgever zelf een aantal critici tot zo'n reductie heeft verleid. Misschien speelde ook de titel een rol, die aan Mussolini's motto ‘vivare pericolosamente’ doet denken, maar in ieder geval werd het fraai uitgevoerde boek voorzien van een bandje met de mededeling dat het zou gaan om ‘de eerste grote Surinaamse roman die niets en niemand spaart’. De auteur zelf was even verrast over dit bandje als degenen die haar werk kennen. Want als Roemer zo'n realistisch pamflet had geschreven, dan zou haar aanpak en met name haar stijl wel erg ingrijpend moeten zijn gewijzigd. Van een door en door literaire auteur als Roemer verwacht je immers geen halfjournalistieke romans *à clef* over de politieke situatie in Suriname, noch over het oude geweld, noch over de nieuwe corruptie. Roemer geeft haar maatschappijkritiek veeleer op een metaforische wijze gestalte, zeker in de manier waarop ze de tegenstellingen tussen de verschillende etnische groepen in Suriname behandelt. De benadering van

uitgever en critici is dan ook ingegeven door de bijna pathologische houding die men in Nederland tegenover Suriname en Bouterse aan de dag pleegt te leggen, een houding die perfect in het verlengde ligt van de koloniale belangen van vroeger tijden - de belangen van het batig saldo. De Nederlandse politiek placht de Indonesische generaal Soeharto, in moord en corruptie een soort Bouterse tot de zoveelste macht, vrijwel met rust te laten. In Indonesië viel voor ons bedrijfsleven nu eenmaal veel te halen, in Suriname des te minder. Pas nu Indonesië economisch ineen begint te storten en derhalve de Nederlandse investeringen in gevaar komen, delen politici en media opeens de kritiek op het Soeharto-regime.

Ook door de persoonlijke betrokkenheid bij haar land van herkomst lijkt het onaannemelijk dat Roe-

mer de neokoloniale Nederlandse *hebi's* onverkort tot de hare zou maken. Zo'n boek waarop de uitgever doelde, is *Gewaagd leven* dus niet geworden. Wat dan wel?

Het bijzondere van de roman is dat die ogenschijnlijk het verhaal vertelt van Onno, een jonge creool, en de relatie tot zijn vader en zijn broer Hagith. Onno vereert zijn broer en hij haat zijn vader. Hij verlaat daarom het huis van zijn vader en gaat bij zijn grootmoeder wonen.

Onno is een typische *Einzelgänger*. Zo spreekt hij enige tijd geen woord, ook om te weten te komen wat voor geestestoestand dat zwijgen veroorzaakt. Anderen zeggen dat hij dat doet ‘om beter te leren luisteren’.

Waarom haat hij zijn vader? Deze M.M. is een *macho* predikant die zijn vrouw mishandelt, zich niet bekommert om zijn kinderen en er een (islamitische) minnares op na houdt. De symboliek van de initialen M.M. is duidelijk: *macho* in het kwadraat. Maar de achternaam waarmee het tweede initiaal begint - Mus - is als contrast even symbolisch.

Ter compensatie beloont de vader zijn gezin met buitenlandse reizen die hij zich kan permitteren omdat hij collaboreert met het militaire regime. Er duiken opeens militairen en andere politici in dure kleren en dikke auto's in zijn huis op: ‘Hun uiteenzettingen roken naar Old Spice en hun beloften waren even veelbelovend als een Chinese bami speciaal.’

Als beloning voor zijn collaboratie kan de vader ook zijn droomwens vervullen: een nieuw huis bouwen op eigen grond. Want al zijn de markt en de overheid voor de bevolking nergens zo harteloos als in een corrupt en bankroet derdewereldland, voor de kleine rijke kliek rond de machthebbers kan het niet op, zoals Roemer beschrijft.

Als Onno's moeder naar Nederland vertrekt, krijgt het conflict met zijn vader een gewelddadige climax. Onno ontdekt dat M.M. op het laatste moment een zak met bijzondere groenten in de tas van zijn echtgenote heeft gestopt. In de groente zit cocaïne.

Onno wil het land van zijn vader verlaten om in Nederland te studeren en uiteindelijk astronaut te worden. Zijn moeder en zijn broer kiezen uiteindelijk voor de vader, in het nieuwe huis.

Wachtkamer

De kracht van Roemers verhaal is dat niet helemaal duidelijk wordt waarom de moeder en de broer naar de vader terugkeren. Opportunisme, jawel, maar er is ook een geheimzinnige kant aan de persoonlijkheid van M.M. Zijn betrokkenheid met de bosnegercultuur in de binnenlanden bijvoorbeeld, en het feit dat hij zijn kinderen niet heeft laten dopen. Het is zelfs de vraag of de predikant zelf gelooft.

Net als zijn vader heeft ook Onno's beminde broer een andere kant. Hagith lijkt sterk op de broer van de hoofdpersoon uit Roemers roman *Nergens ergens:* een haantje dat het gemakkelijke en lucratieve bestaan van de criminaliteit niet versmaadt en zijn libido richt op een blanke vrouw. Met dit leven heeft Onno moeite, ondanks de grote bewondering die hij voor zijn broer koestert. Hij heeft nu eenmaal een ander karakter: hij is verlegen tegenover meisjes en droomt van een carrière als astronaut.

M.M., Onno en Hagith zijn dan ook niet alleen maar individuen, ze staan ook voor verschillende aspecten van de Surinaamse samenleving in al haar contradicties. Onno is een metafoor voor de jongere die niet weet wat hij met zijn land aanmoet. De moeder en Hagith staan voor de verzoening.

Het blijft ten slotte onduidelijk of Onno naar Nederland zal vertrekken. Aan het eind blijkt *Gewaagd leven* een terugblik op Onno's geschiedenis, nadat hij een auto-ongeluk heeft veroorzaakt, waardoor zijn broer op het politiebureau is beland.

De onzekerheid over de af loop van deze gebeurtenissen, die ‘wachtkamersituatie’, is symbolisch voor de hele roman. Vanuit die wachtkamer wordt niet alleen door de verteller teruggeblikt op het leven van Onno, maar ook door hemzelf. Elk hoofdstuk wordt namelijk afgesloten met korte stukjes die soms ‘Gesprek’, dan weer ‘Berichten’ heten. Die ‘gesprekken’ zijn monologen die Onno tegen zijn afwezige broer Hagith afsteekt. Onder de kop ‘Berichten’ vindt de lezer ook letterlijk berichten over de toestand in Suriname of over belangrijke gebeurtenissen uit de geschiedenis van het land.

De metaforische manier waarop Roemer het huidige Suriname beschrijft, is heel wat minder onschuldig dan Nederlandse critici - die op felle aanklachten of

satirische aanvallen hadden gerekend - haar verweten.

Het *machisme* als bron van veel kwaad wordt door Roemer overtuigend gepresenteerd. Haar visie daarop klinkt heel wat zinniger dan die van Nederlandse welzijnswerkers die menen dat vechtsporten en inspannende trainingen allochtone jongeren van de straat houden en uiteindelijk op het rechte pad van de aanpassing zullen brengen. En zeker deugt *Gewaagd leven* meer dan boeken waarin auteurs in de Caraïbische *macho* de oerkracht van de ‘nobele wilde’ plegen te ontdekken.

Moord

Zo'n man was degene wiens voornaam Onno bij zijn geboorte heeft gekregen: de jeugdvriend van zijn vader die op straat is omgekomen. Deze Onno was een legendarische figuur, een zuiper en vrouwenversierder die niet te beroerd was om tijdens een politieke discussie een tegenstander tegen de vlakte te slaan. Zijn doodsoorzaak heeft niemand precies kunnen vaststellen: de man was kerngezond, maar stierf aan een hartstilstand, vertelt Onno aan het slot van *Gewaagd leven* aan zijn broer Hagith. Volgens M.M. is zijn boezemvriend omgebracht omdat die te veel wist over een gerespecteerd politicus die zijn minnares had vermoord. De versierder sliep ook met deze vrouw en hij hoorde dat zij van de politicus afwilde, maar door hem met de dood werd bedreigd. Ze wist als diens voormalige secretaresse alles van de politicus af. Onno's vader heeft hem overigens de naam van die politicus genoemd.

Gewaagd leven kreeg met deze moordgeschiedenissen een merkwaardig slot: een nieuw raadsel dat van de andere raadsels in de roman niets opheldert. Wel maakt het nieuwsgierig naar de verhalen erachter. Het is dan ook om deze gebeurtenissen dat *Lijken op Liefde* draait. Hoofdfiguur is deze keer een vrouw van tegen de vijfenzestig, Cora Sewa. Met haar echtgenoot Herman, een kruidendokter, leidt ze een gelukkig leven op de plantage Jericho bij de Para-rivier, zo'n veertig kilometer van de Surinaamse hoofdstad.

De vermoorde schuinsmarcheerder was de half broer van Cora's man: Onno Sewa was zijn naam. De vrouw -vermoord met een tuinschaar terwijl ze zwanger was - heette An Andijk. Cora heeft haar lijk in 1974 afgelegd. Het zwijggeld dat ze daarvoor aangeboden kreeg, heeft ze op instigatie van Herman niet geaccepteerd. Later hoort ze dat dit geld voor haar naar een Nederlandse kluis is gebracht. Op de een of andere manier verbindt zij de dood van Andijk met die van haar zwager Onno.

Voor het eerst in haar leven wil Cora naar het buitenland. Ze wil proberen om in Nederland het geld uit de kluis halen en meer te weten komen over Andijk. In Londen hoopt ze te achterhalen of de moeder van haar vermoorde zwager Onno, Diane Hogarth, nog leeft. Ten slotte wil ze naar Miami waar haar voormalige werkgevers, de Crommelings, wonen. De ingenieur-politicus Crommeling had haar destijds immers het zwijggeld opgedrongen.

Dagelijks leven

De reizen van Cora vormen de structuur van *Lijken op Liefde*, die lijkt op die van de eerste roman. Ook nu wordt het verhaal in de derde persoon afgewisseld met korte monologen, als gaat het telkens om een brief aan Herman die ze tijdens een vliegreis schrijft of inspreekt op een cassette.

De 'Beschrijvingen' ontbreken deze keer. Wellicht heeft Roemer in *Gewaagd leven* genoeg over de geschiedenis van Suriname gezegd? Bovendien gaat *Lijken op Liefde* over de toekomst van het land - in letterlijke zin: de roman speelt immer eind 1999, in de tijd van het tribunaal, op de rand van het millennium. De wereld in *Lijken op Liefde* is heel groot, maar ook heel klein: de voorzitter van dat tribunaal is de zoon van Cora's vroegere werkgever Crommeling.

Informatie als deze, gecombineerd met Cora's zoektocht naar de waarheid over de twee moorden, maakt *Lijken op Liefde* van begin af aan tot een spannend boek. Roemer doseert haar informatie navenant. De protagonist Cora staat letterlijk voor raadsels, die bovendien sterk met haar persoonlijk leven zijn verbonden. De gegevens over dat persoonlijk leven lijken ook de aandacht van die raadsels af te leiden. Zo zijn er het bewust kinderloze huwelijk met de kruidendokter Herman, de cultuurverschillen tussen beider families, maar ook die tussen die van haar ouders.

Fascinerend weet Roemer te vertellen over Cora's

moeder die voor haar creoolse man Julius een breuk met haar familie overhad en haar mooie hindoestaanse voornaam liet vervangen door Hermine. Die moeder krijgt aan het eind van haar leven weer behoefte aan een hindoestaans element in de begrafenisriten. Het sterven verloopt zoals Andreas Burnier en Chris Rutenfrans dat graag zien: de wijze *mater familias* frisgewassen en helder van geest op het sterf bed, met alle familieleden om zich heen, voor ieder een teder en opbeurend woord of bij gebrek aan energie een vergelijkbare veelzeggende blik, en de echtgenoot die de laatste ontroerende afscheidsgroet ontvangt.

Je leest hier bijna over de informatie heen dat de hindoestaanse familie van Hermine ook bij dit sterven niet is uitgenodigd.

Natuurlijk hebben passages als deze vooral ook een authentieke bedoeling. Ze confronteren ons immers met Roemers beeld van de Surinaamse samenleving: met de manier waarop het dagelijks leven zich daar afspeelt, hoe de mensen met elkaar omgaan en wat hun aspiraties zijn.

Cora's gevoeligheid voor geuren biedt een authentieke manier om zowel haar als haar wereld te schetsen. Onwillekeurig doet die concentratie op geuren je denken aan een van Cora's tegenspelers die stom is en aan de jonge Onno uit *Gewaagd leven*, die een tijd niet weigerde te spreken. En dan komt er weer zo'n gegeven dat de aandacht afleidt. M.M. - inmiddels ex-politicus - is een vriend van haar man en Cora zoekt zijn zoon Onno daarom in Rotterdam op. De jongen blijkt dus inderdaad naar Nederland vertrokken om te studeren. Met succes: hij is weliswaar nog geen astronaut, maar wel astronoom. Maar Onno, die vrijwillig niet sprak, is nu ongewild doof. Je realiseert je pas veel later, als Cora allang vertrokken is, dat hij wel met haar over de dood van zijn naamgever Onno heeft gesproken, maar niet alle informatie heeft onthuld die aan het slot van *Gewaagd leven* wordt genoemd. Of toch wel, maar indirect?

Wat ontdekt Cora wel tijdens haar internationale speurtocht? Aanvankelijk niets: Roemer houdt de spanning vast door Cora in luxueuze hotelkamers te laten logeren en ogenschijnlijk zinloze, toeristische uitstapjes te laten maken. Bijvoorbeeld naar het dorpje Andijk in Noord-Holland, waar ze hoopt iets te weten te komen over An Andijk. In Londen speurt ze naar informatie over een zangeres uit de jaren dertig die Diane Hogarth heette en bezoekt ze het huis waar ooit de beroemde etser William Hogarth woonde.

Pas in Miami, bij Crommeling, van wie ze intussen weet dat hij de minnaar van An is geweest, krijgt ze meer informatie. Daar ontmoet ze ook opnieuw de regelaar M.M. Tijdens een kort verblijf op Curaçao krijgt ze zijn visie op de moorden te horen.

Aan het eind ver neemt ze van M.M. wat zijn relatie tot An Andijk (A.A!) is. Overigens weet Cora ook dan nog niet wat er in 1974 precies is gebeurd. Wel weet zij dat mensen die ze al jaren kent anders zijn dan ze had gedacht: ‘Ze was grimmig, argwanend, terughoudender dan ooit.’

Dit laatste verbaast de lezer niet erg: intussen is ook die meer te weten gekomen over de geschiedenis van Cora zelf. Zo is daar bijvoorbeeld de schokkende mededeling van haar man dat zijn vader en hij hun dagelijks brood vooral met aborteren verdienden. Zou Herman in zijn ‘adaptatie’ aan de omstandigheden zijn medische kennis behalve voor abortus ook voor andere dingen hebben misbruikt? Zou hij - zo vraagt de lezer zich af - destijds ook zijn halfbroer Onno hebben vergiftigd?

Dat aborteren wordt ook een politiek element - als zodanig kwam het overigens al enigszins in *Gewaagd leven* aan de orde. Wanneer Cora terugkomt in Suriname blijkt het tribunaal geëxplodeerd. Eerst hebben de vrouwen van de geëxecuteerden de decembermoordenaars aangeklaagd, maar nu hebben andere vrouwen op hun beurt die geëxecuteerden weer aangeklaagd wegens kindermoord. De Crommelings vergroten het schandaal nog meer. Herman is op borgtocht vrij en in afwachting van het proces over zijn abortusactiviteiten heeft hij zijn praktijkboekhouding ontsloten voor het publiek: 'haast heel de stad staat rood'.

Ook Cora, Herman en hun relaties staan voor verschillende aspecten van de Surinaamse samenleving, maar dan vooral voor het multiculturele, internationale karakter, het netwerk van de familierelaties, voor de verspreiding over de wereld. Typerend zijn hierbij ook de nieuwe kennissen die Cora in Londen en op Curaçao maakt: een meisje uit Jamaica en een Afrikaanse Amerikaan uit Chicago.

Cora is een metafoor voor de oudere Surinamer die

heeft ontdekt dat hij of zij niet op een beschermd eiland woont.

De boodschap van *Lijken op Liefde* is duidelijk: het gaat niet alleen om de wonden die de decembermoorden in de Surinaamse samenleving hebben geslagen. De politieke tegenstellingen en ook de gewelddadige manier waarop die soms worden uitgevochten, dateren al van voor de revolutie en zelfs van ver voor de onafhankelijkheid. De oplossing hiervoor is moeilijk, maar zal bestaan uit compromissen, tolerantie en verzoening.

Het zijn ook kernbegrippen die in Roemers persoonlijke interventies in het debat over Suriname opduiken, maar dat doet er wat mij betreft voor de trilogie weinig toe. Roemer geeft aan het begin van de roman al een prachtig symbool van de toestand in het land. Cora groeide op in de schaduw van een zuurzakboom die eens in de zeven jaar vrucht droeg. In de jaren daartussen is de boom het domein van zwarte bijen; gevaarlijke bijen, want ze hebben iemand het leven gekost. De oude boom wordt niet omgehakt en evenmin worden de bijen verdelgd.

Ontwikkeling

Vertonen de eerste twee delen van de trilogie een ontwikkeling? Wanneer Roemer beschrijft wat voor weerzin Cora voelt als ze haar Nederlandse werkgeefster met haar achtjarig zoontje onder de douche ziet knuffelen, kan ik mij niet aan de indruk onttrekken dat dit een commentaar vormt op een cruciale passage uit Oscar de Wits roman *Met koele obsessie* (1979; het eerste deel heet ‘Moeders’). Roemer is een belezen auteur en dat blijkt niet alleen uit de keuze van haar motto's.

Moeders zijn dus niet altijd positief meer in haar werk en dat is een van de ontwikkelingen vergeleken met *Gewaagd leven.* ‘Aan moeders komt geen einde’, troost Onno's moeder hem in de eerste roman en dat is niet de enige passage waarin de familiebanden worden verheven tot mystieke hoogten, zoals blijkt uit de hoog-lyrische manier waarop Onno's visie op zijn broer en zijn zusje wordt weergegeven.

Voor mij blijft in de postmoderne literatuur de matriarchale familie een weinig boeiend thema. Zeker als een roman de simpele suggestie bevat dat het vrouwelijke deel van de wereld het allemaal veel beter zou doen dan de mannelijke helft. In *Lijken op Liefde* neemt Roemer op het punt van dit soort Schematismen een stuk minder geprononceerd stelling dan in *Gewaagd leven*. Ze ontmythologiseert veel van de politieke geschiedenis van het land, maar ook van het beroep van Herman, die zijn natuurgenezersschap in dienst heeft gesteld van het aborteren, en ten slotte ook over het kosmische van familierelaties.

Dat belooft veel voor het derde deel van de trilogie.

Literatuur

Astrid H. Roemer, *Gewaagd leven* (1996) en *Lijken op liefde* (1997).

August-Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam. Hij publiceerde in verschillende literaire tijdschriften. Op het ogenblik werkt hij aan een onderzoek over de receptie van het buitenlands avant-gardisme in Nederland in de periode 1909-1932.

Colette Krijl
De doem nooit thuis te zijn
Over het werk van M.M. Schoenmakers

> We *zijn geen volk, we zijn bij elkaar geschraapt, geronseld, verjaagd, over alle zeeën gesleept, hier aangespoeld. Wij zijn geen land,wij zijn de verste uithoek van de wereld.* M.M. Schoenmakers [uit: *Het schild van de weemoed*]

In het laatste deel van de trilogie *Stroomopwaarts en stroomafwaarts*, die M.M. Schoenmakers in 1994 voltooide, beschrijft hij hoe een indiaan na heel wat omzwervingen met zijn korjaal weer terugkeert naar zijn geboortestreek. Diep in het oerwoud komt de man enkele dorpsgenoten tegen, die met vier zwaarbepakte bootjes stroomopwaarts varen. Terwijl elk gezicht hem herinnert aan een vroeger leven vol rust en zoete dromen, gaan zij nu blijkbaar voor datzelfde leven op de loop. Op dat moment vraagt hij zich af: ‘Was dat dan de toekomst, de doem van altijd halverwege en altijd op weg en nooit meer thuis?’ Die zin is de laatste, weinig hoopgevende conclusie waarin Schoenmakers misschien wel zijn hele romancyclus samenvat, een indrukwekkend project waarin hij de problemen thematiseert waarmee voormalige koloniën en andere ontwikkelingslanden te maken kunnen krijgen. Problemen die ontstaan doordat oude en nieuwe culturen, het vreemde en het eigene onvermijdelijk op elkaar botsen.

M..M. Schoenmakers debuteerde in 1989 met de roman *De honderd bochten van de koningsarend*. Hij beschrijft daarin de noodlottige teloorgang van twee primitieve gemeenschappen in een afgelegen junglegebied. Dat was een roman vol doem en onheil, waarin een dorp, in de ban van een vooral magische manier van denken, langzaam maar zeker naar de ondergang werd gedreven. Het boek eindigde met een collectieve zelfmoord - de indianen storten zich na een drankorgie en *masse* in de rivier -, een theatraal slot dat in zijn trilogie bijna terloops opnieuw ter sprake wordt gebracht. De enige overlevende van dit drama, de man die dan nog Sylvester Alcantara heet, figureert hier als een indiaan die iets probeert te begrijpen van de veranderingen die er in zijn land aan de gang zijn. Als woordvoerder van zijn dorp legt hij uit dat de indianen niet zijn opgewassen tegen het nieuwe leven dat hen besluipt: ‘We weten niet hoe groot het is, hoeveel kanten het heeft, of hoe scherp die kanten zijn; we willen beginnen, maar we weten niet waar de kop is of waar de staart.’

In zijn daaropvolgende cyclus *Stroomopwaarts en stroomafwaarts*, die hij in 1990 begint met de roman *Het schild van de weemoed*, neemt Schoenmakers zijn personages op sleeptouw door een land overdekt met tropisch oerwoud, een weelderige en woeste vegetatie waar een dwingende en niet zelden onheilspellende sfeer vanuit gaat. Het landschap dat hij oproept, beeldrijk en van een suggestieve kracht, vormt het even paradijselijke als beklemmende decor van de geschiedenis die hij vervolgens vertelt. De taal erin weerspiegelt deze vegetatieve woekeringen van barokke overdadigheid. Hoewel het land waar hij zijn verhaal situeert nergens met zoveel woorden wordt genoemd, zijn er redenen genoeg om te veronderstellen dat het hier om Suriname gaat, de voormalige Nederlandse kolonie waar Schoenmakers gedurende twaalf jaar ontwikkelingswerker was. Dat neemt niet weg dat de werkelijkheid van zijn cyclus

in eerste instantie fictioneel is. Het gaat hem vooral om een ‘fabelachtig land’, een plaats waar verschillende tijdperken gelijktijdig bestaan, waar mensen uit de twintigste eeuw nog mensen uit het quartair kunnen ontmoeten en waar in dorpen en nederzettingen nog een uiterst primaire maniervan leven wordt voortgezet. Stroomop voert landinwaarts, terug de binnenlanden in, naar de oude wereld en daarmee naar vroeger, stroomafwaarts gaat het richting zee waar zich de moderne tijd in al zijn bedrijvigheid aandient.

Een onbetreden strand

De romancyclus begint wanneer de dekolonisatie al een feit is en de geest van deze ontwikkeling ‘in dui-

zend scherven over de hoofdstad van het land' zweeft. In *Het schild van de weemoed* verlaten de indiaan Julius Ebecilio, een van de twee hoofdpersonen, en zijn vrouw hun geboortegrond in de jungle waar een groot stuwmeer zal worden aangelegd. Met de voorbereidende werkzaamheden daarvan - die vooral bestaan uit een allesvernietigende houtkap - is inmiddels al begonnen. Een zekere Van Scheltinga heeft de leiding. Van Scheltinga beschouwt het werk als een prestigeobject waar hij zijn naam aan heeft verbonden. Er is hem alles aan gelegen dat de onderneming slaagt en het maakt hem niet uit ten koste van wie dat gaat.

Ebecilio begint met zijn vrouw aan hun reis stroomafwaarts. Het initiatief tot deze tocht komt van hem: hij wil zich losmaken uit zijn traditionele wortels en zoekt de toekomstop. Zij heeftvan meet af aan weinig of geen vertrouwen in de onderneming en blijft voortdurend verlangen naar de blanke ingenieurs die in hun dorp Litahakan de bouwwerkzaamheden voorbereiden. Want 'de eeuwige indiaan' zoals ze hem noemt, zal toch eens weer wegvluchten van waar hij nu naartoe gaat. De loop van de geschiedenis zal haar daarin inderdaad gelijk geven.

Tegenspeler van Ebecilio is de 'aan de kou van zijn geboorteland' ontstegen ontwikkelingswerker Victor Souda. Hij is zeer begaan met het lot van de indianen, een betrokkenheid die berust op een met zijn persoon verbonden melancholie. Hij is vervreemd geraakt van zijn vaderland en wordt in zijn nieuwe omgeving geconfronteerd met 'de karvelen van de haat', de diepe sporen die het koloniale verleden hier heeft achtergelaten en die nog altijd genadeloos doorwerken. Souda probeert zich met zijn nieuwe omgeving te verbinden door enkele projecten op te zetten die vervolgens niet blijken te renderen. Daarnaast knoopt hij regelmatig connecties aan met een aantal vrouwen aldaar. Onder hen speelt vooral de mulattin Eveline Bromet een belangrijke rol. Met haar beleeft hij een met symboliek overladen liefdesnacht op het strand waar de reuzenschildpad haar eieren legt. Dan krijgt hij even de gewaarwording van een diep gekoesterd verlangen, dat van een 'onbetreden strand' waar de geschiedenis niet langer een rol speelt.

Als ontwikkelingswerker heeft Victor Souda met de nodige bezieling een kippenboerderij op poten gezet in het indiaanse dorp Lowé, waar Ebecilio een nieuw bestaan op wil opbouwen. Wanneer de onverbeterlijke optimist Souda vervolgens poolshoogte komt nemen, treft hij het bedrijf aan in een volkomen desolate staat: ratten knagen aan verfomfaaide kippenkadavers, halfverhongerde kuikens waggelen rond, aangevreten zakken voer liggen bedekt met een waas van schimmel op de grond en het door bergen afval omgeven vertrek van de beheerder is zo goed als verlaten. Wel vindt Souda er nog een opengeslagen ordner met daarin de reeds door ongedierte aangevreten papieren waarop hij zijn pluimveeteeltproject had geprogrammeerd.

Verstening

Door zich als nieuwe beheerder op te werpen, weet Julius Ebecilio met inzet van al zijn krachten het bedrijf weer op te kalefateren. Er breekt zelfs een geheel nieuwe periode aan in het dorp. Want onder de vleugels van het particuliere ontwikkelingsbureau van de autochtoon Oscar Sijlbing - een romanticus die in het boek overigens niet erg uit de verf komt - en iemand waarvoor Victor Souda werkzaam

is, nemen allerlei projecten ineens een hoge vlucht. Dat er aan deze veelbelovende gang van zaken al snel weer een einde komt, heeft vooral te maken met de politieke conjunctuur waarin het land inmiddels is terechtgekomen. Er hangt namelijk dreiging in de lucht, veroorzaakt en gesymboliseerd door een oorlogsschip dat aan het einde van het eerste deel naar de hoofdstad opstoomt. Dat schip schiet al op de eerste bladzijde van deel twee van de cyclus, *De slakkelijn van de revolutie* (1992), het presidentiële paleis in puin. Een obscuur groepje militairen onder leiding van ene Zinhagel - een sergeant die zichzelf onmiddellijk tot generaal verheft -, neemt de macht in het land over. Voor het oude regime heeft nu het laatste uur geslagen. Schoenmakers geeft dit bewind vorm in de groteske verschijning van de minister van Planning, Opbouw en Vooruitgang, een hoogst onsmakelijk personage met groen tandvlees, iemand die net als de alom gekende sergeant Massuro van Harry Mulisch aan een raadselachtige versteningsziekte lijdt. Verscholen levend in een keldergewelf en als het ware van achter zijn maquettes regerend, deelt deze minister het land op in hele en halve cirkels en vat het geluk van de bewoners ervan samen in krankzinnige formules.

Die karikatuur wordt compleet als Schoenmakers de man ook werkelijk laat verstenen, zodat hij langzaam tot beeld stolt en als zodanig achterblijft bij het enige wat hij ooit echt tot stand heeft gebracht, een half voltooid wachthuisje dat hij nog net met groot ceremonieel in gebruik kan stellen. De grootheidswaanzin van de man krijgt desondanks al snel een tweede bestaan in het ‘nieuwe denken’ en wordt zelfs het keurmerk van de revolutie. Met alle ellende van dien. Want de veranderingen die het leger doorvoert worden vooral gekenmerkt door doelloosheid, nutteloosheid en machtsvertoon.

Terug in de tijd

De twee hoofdpersonen, Julius Ebecilio en Victor Souda, raken inmiddels steeds meer verstrikt in de meest bizarre strapatsen. Ebecilio laat zich in eerste instantie meeslepen door de revolutionaire retoriek, neemt verantwoordelijkheden op zich die hij niet kan waarmaken en komt van een koude kermis thuis. Als de revolutie steeds meer rampspoed brengt en ook de natuur nog eens met droogte toeslaat, blijft hij - inmiddels door zijn vrouw verlaten -achter in het desolate en grotendeels verlaten dorp Lowé. Souda van zijn kant wordt steeds meer in beslag genomen door zijn persoonlijke beslommeringen, terwijl ondertussen zijn idealen over het ontwikkelingswerk worden vermorzeld. Nadat de twee - ieder apart en om verschillende redenen - zijn opgepakt, verhoord en vernederd door de handlangers van het revolutionaire bewind die in nauwe samenwerking met hun superieuren alleen maar ‘gaten’ ontwikkeld hebben, vinden Victor Souda en Julius Ebecilio elkaar opnieuw, met als resultaat dat ze tot een vlucht over water besluiten. De slotroman van de trilogie, *De spookkrabben* (1994), vertelt vervolgens het verhaal over de terugkeer naar de eigen oorsprong. Letterlijk en figuurlijk, want er wordt evenzeer terugverlangd naar de geboortegrond als naar de eigen identiteit. De reis zal voor het grootste deel stroomopwaarts gaan, dus terug naar het verleden, en daarmee erkennen ze dat wat ze ooit zijn begonnen, uiteindelijk op een mislukking is uitgelopen. Meer dan de helft van het boek is gewijd aan deze tocht per korjaal over de rivieren in het binnenland, aan alle zijden omzoomd door knokige en naakte waterstronken en de massief ogende, dichtbegroeide kruinen van de oerwoudreuzen. Flarden mist hangen tussen de bomen, er ligt een dun vlies van maanlicht over het water dat de kleur krijgt van oud glas.

Ebecilio belijdt uiteindelijk zijn schuld - ‘Ik was verdwaald in mijn hart’ - maar zijn lotgenoten blijken inmiddels te zijn verdwaald in de drank. Voor hen zit er nauwelijks iets anders op dan te dromen van een terugkeer naar ‘de geschiedenis van de vergetelheid’, te verlangen naar het verloren paradijs van voor de vooruitgang, toen het leven zich nog voortbewoog in een eeuwig heden.

Souda's reis terug in de tijd maakt de onmogelijkheid van die staat van oorspronkelijkheid ondubbelzinnig duidelijk. Op zijn tocht komt Souda door een dorp waar de traditionele Afrikaanse cultuur nog volledig in tact blijkt te zijn. Het stamhoofd houdt er vier vrouwen op na en geeft zich over aan allerlei rituelen. Deze bosnegers van Sakoisie hebben afgedaan met ‘de dingen van de kou’, waarna zij

onder meer korte metten hebben gemaakt met de pater die er Gods woord kwam prediken:

> Hij kwam en ging en kwam en ging en elke keer bracht hij een stukje waarheid, steeds meer waarheid. Als we klaar waren met het een kwam hij alweer met het volgende, allemaal waarheid; we mochten er niets van weggooien. Daarom raakten we van slag en op het laatst waren we gewoon te moe om nog in het voordeel van ons eigen leven te pleiten.

Nu doopt het despotische stamhoofd op geheel eigen wijze de dorpelingen, door met rake klappen de boze geesten uit hen te ranselen en een ieder te ‘bevrijden’ van elke eigenheid van denken. Waarop Souda zich verbijsterd afvraagt of het inderdaad mogelijk is om ‘met de rug naar de toekomst gekeerd verder [te] leven’, om zich blind te verlaten op de ‘goden uit de nacht der tijden’.

Ook Souda zal zich uiteindelijk losmaken van het land waar hij zijn idealen wilde verwezenlijken en naar zijn vele breedtegraden noordelijker gelegen geboortegrond terugkeren. Voor het zover is, gaat hij nog één keer op zoek naar de plek waar hij zich ooit het meest met land en volk verbonden heeft gevoeld: het

strand waar hij een poging deed zich met Eveline Bromet te verenigen. Nog voordat hij van dit 'oerwoudgeluk' kan genieten, wordt hij door een schildpadstroper overvallen die hem uitlegt waarom er van dit hele land totaal niets klopt: 'Alle waarheid die ooit is bedacht hebben we op ons dak gekregen. Zoveel talen, zoveel dromen, zoveel geschiedenis, van over de hele wereld bij elkaar geschraapt en hier op een kluitje gegooid.'

Op dood spoor

Het lijkt erop dat de enige toekomst die dit land nog rest, wordt vertolkt in het gedrag van deze stroper - een gedrag dat in alle opzichten overeenkomt met dat van de spookkrabben die in de branding meedogenloos azen op de naar zee kruipende babyschildpadden. Het is hier ieder voor zich en indien nodig verslinden de groten de kleintjes. Een toekomst voor hen die er niet in slagen hun plaats te vinden in oude en nieuwe verbanden is er niet, zoals de stroper voorspelt: 'Het wordt niet beter, alleen maar erger, en we weten het. Eerst konden we nog doen alsof, maar nu komt de wrevel boven en straks de haat en dan de vernedering en dan de strijd op leven en dood.' Een verbitterde constatering die meteen een commentaar lijkt bij de hele trilogie als hij vervolgens tegen Souda zegt: 'En van ons blijft een verhaal over, het verhaal van een vakantie die niet is geworden wat ervan werd verwacht, het verhaal over een uithoek van de wereld die altijd een uithoek zal blijven.' Dat verhaal is in feite Schoenmakers eigen verhaal; elk optimisme is uiteindelijk verkeerd in pessimisme. Alle idealen zijn verdwenen en de inwoners van dit eens zo 'fabelachtige land' zijn op een dood spoor beland. Schoenmakers doet in de diverse figuren die hij oproept verschillende keren een poging om naar de ware oorzaak van dit echec te zoeken. Zo ligt volgens de cynische ingenieur Van Scheltinga de schuld bij de indianen zelf, die hun eigen verleden en daarmee ook hun geweten hebben afgezworen en nu in een 'geleende waarheid' leven. Victor Souda zet daar zo zijn vraagtekens bij. 'Schuld... schuld, wat is schuld?' zegt hij tegen het indiaanse meisje uit Litahakan, met wie hij in zijn persoonlijke odyssee, zijn innerlijke zoektocht naar vergetelheid en weemoed, een verbintenis is aangegaan door een kind bij haar te verwekken. 'Wij, wij zijn niet schuldig, wij zijn alleen maar de allerlaatsten.' De indianen ten slotte zoeken de voornaamste oorzaak van het uiteenvallen van hun gemeenschap vooral in de 'vreemde woorden die ons leven bij de strot nam'. De taal waarin het bestaan -en daarmee ook hun bestaan - beschreven wordt, vervreemdt hen van het leven zelf, een probleem waar de blanken al evenzeer mee te kampen hebben.

Botsing

Schoenmakers lijkt-hoeveel verschillende en andersgeaarde stemmen in de cyclus ook mogen opklinken - de schuldvraag neer te leggen bij het proces van de vooruitgang zelf. Die vooruitgang heeft bij hem iets met de zondeval te maken, met de verdrijving van de mens uit zijnparadijselijke toestand, de hofvan Eden, een situatie

waarin mens en omgeving nog met elkaar in harmonie waren. Waar dat niet meer het geval is, gaan samenlevingen - en hier is die van de indianen het voorbeeld - ten onder.

Rijke culturen liggen altijd verankerd in het concrete, in het directe contact tussen individu en natuur. In omstandigheden waarin alles aan de vooruitgang ondergeschikt wordt gemaakt, ontstaat een totaal andere kijk op het leven. Een kijk op het leven die niet meer aansluit bij het bijzondere van het eigen bestaan, maar nog het meest gekenmerkt wordt door wat Schoenmakers een ‘tweedehands willen’ noemt: ‘Het is niet de revolutie, die heeft er alleen maar een schepje bovenop gedaan. En het zijn ook niet die projecten waarmee ze ons bestookten. Ik denk dat het al veel eerder is begonnen, toen we het in ons hoofd kregen iets te willen.’ Zo worden zij die voorzover hun geheugen reikt opgenomen zijn geweest in een cyclische tijd en een onbegrensd oerwoud, opgenomen in een andere, mechanische, op winst jagende tijdsberekening die hen op een even pijnlijke als desastreuze manier van de eigen wortels vervreemdt.

Dat raakt de kern van de zaak. De belangrijkste reden waarom van het ontwikkelingswerk niets terechtkomt, ligt in het feit dat er geen rekening wordt gehouden met de bestaande eeuwenoude cultuur en de diversiteit van de verschillende bevolkingsgroepen. Schoenmakers' cyclus wijst erop dat het in ontwikke-

lingswerk om meer moet gaan dan alleen maar het economische aspect. De blik mag niet alleen gericht zijn op de belangen van het heden, maar moet ook de band met verleden en toekomst in de gaten houden. Dat een en ander niet altijd lukt heeft verschillende oorzaken die verbonden zijn met Souda, Sijlbing, Van Scheltinga - niet zomaar drie S'en, want ze verwijzen ongetwijfeld naar de S van Schoenmakers; drie afsplitsingen van de auteur die met elkaar in botsing komen; de idealist, de teleurgestelde romanticus en de cynicus.

Colette Krijl (1968) studeerde Nederlands en Algemene literatuurwetenschap in Amsterdam. Zij publiceerde eerder in BZZLLETIN over o.m. Marthe Robert, Julio Cortazar en Huub Beurskens.

Hugo Pos
De ongewisse tijd

Toen mijn vriend en uitgever Jos Knipscheer was gestorven heeft Carel Peeters van Vrij Nederland mij gevraagd om een *In Memoriam* te schrijven.

'Hoe komt het dat wij nooit ruzie hebben gemaakt, nooit onenigheid hebben gehad,' schreef ik. Om even later daar aan toe te voegen: 'Nu schiet mij toch een geschilpunt te binnen. Ik gebruikte vaak de tegenwoordige tijd, ook al speelde zich een gebeurtenis in het verleden af. Jos corrigeerde dat steevast en bracht het verhaal terug tot de verleden tijd.' Waarom deed ik dat, doe ik dat, vraag ik me nu opeens af. Wil ik dan dat sommige brokken van het verleden zo sterk doorsiepelen in mijn leven van vandaag dat ze ophouden verleden te zijn? Wijst dat soms op een afwijzing? En zo ja, waarom is die afwijzing dan (naar mijn beste weten) nooit eerder beschreven, waarom draagt ze geen naam, zodat ik die in de medische handboeken erop na kan slaan en mijn geval aan de desbetreffende criteria toetsen? Of is Jos de eerste die de symptomen heeft onderkend en dient ze dan niet in min of meer gelatiniseerde vorm naar hem te worden genoemd? Maar zover is het nog niet. Nu Jos er niet meer is, rust op mij de verplichting om aan het licht te brengen wat achter het uitwissen van de verleden tijd schuilgaat. Nu het mij niet is gelukt om Jos tijdens zijn leven een plausibele verklaring daarvoor te geven zit er niet anders op dan het over een andere boeg te gooien en het via een omweg, met een soort parabel te proberen. Men moet van mij niet het onmogelijke verwachten. Ik bevmd me hier op onontgonnen terrein. Toch heeft Jos, dood of niet, recht op een uitleg. Hier is ze dan.

*

Als voorzitter van het aloude toneelgenootschap Thalia (opgericht in 1837) had ik een belangrijke stem in het repertoire. Kregen we de stukken die we speelden voor het merendeel uit de bibliotheek van de NATU, de Nederlandse Amateur Toneel Unie, aangestoken door het virus van de koloniale bewustwording, zo omstreeks 1958, werd het hoog tijd om uit te kijken naar stukken die meer verband hielden met onze eigen West-Indische leefomgeving en stijl. In Suriname waren dergelijke stukken nog niet voorhanden, de opkomst van een eigen toneelliteratuur liet nog op zich wachten. In het nabije Trinidad daarentegen bestond er al een *Extra Mural Department* van de University of the West Indies dat toneelstukken, meest eenacters, liet schrijven en spelen en sommige daarvan publiceerde. Een van deze toneelstukken kwam in mijn bezit, het sprak me aan, ik liet het vertalen en we besloten het te gaan spelen. Waarom ik het moest regisseren weet ik niet meer, het kan zijn dat ik zo vervuld was van het stuk dat ik er zelf op heb aangedrongen, het kan ook zijn dat er toen om een futiele reden een hooglopende frictie bestond tussen Thalia en de door de STICUSA, Stichting Culturele Samenwerking Suriname en de Nederlandse Antillen, uitgezonden regisseur, waardoor ik de kans kreeg en aangreep om het zelf te doen. Mijn enthousiasme werkte aanstekelijk, de schilder Erwin de Vries maakte de decors, Eddy Vervuurt schiep de muziek, de balletlerares Titia Brander van Teeseling nam de stilering onder haar hoede. Het resultaat was, dat kan ik met mijn hand op mijn

hart verzekeren, een uniek West-Indisch toneelevenement en het is geen wonder dat die opvoering mij tot de dag van vandaag is bijgebleven.

De intrige van het stuk is uiterst eenvoudig.

In een klein dorp aan een rivier is er weinig werk en nog minder te beleven en een flinke ondernemende jongeman besluit om naar de grote stad te vertrekken om daar emplooi te zoeken. Hij ziet de toekomst rooskleurig in en belooft zijn meisje om bij zijn terugkeer in het dorp met haar te zullen trouwen. Optimisme alom, het uitbundige afscheidsfeest opgeluisterd door de muziek van Eddy Vervuurt verenigt jong en oud. Het doen en laten van de dorpelingen wordt gezien en becommentarieerd door twee dieren, die in de omgeving van de rivier altijd te vinden zijn, een *sabakoe* en een hagedis. Daar aan de oevers van de rivier, die door Erwin de Vries met een forse streep is aangegeven, zien en horen ze wat zich daar afspeelt

en voorvoelen ze de af loop. Die is ook niet moeilijk te raden, de jongeman vindt een baan in de stad, klimt hogerop en laat het dorp met meisje en al in de steek. De *watra-mama*, de geest van de rivier, ontfermt zich over het meisje en met haar troostende stem, waaraan het meisje geen weerstand kan bieden, lokt zij haar in het diepe. De *sabakoe* en de hagedis zien voor hun ogen wat zich hier afspeelt. Het is hun commentaar dat het stuk iets driedimensionaals geeft. Dat is in grote lijnen de plot. Meer hoef ik er niet van te vertellen, ware het niet dat Suzan, de jonge vrouw, die voor *sabakoe* speelde, ons het idee gaf dat ze voor die rol geschapen was. Een slanke, bijna blanke vrouw met grote, ronde ogen, zoals ik me die van de Egyptische Nefretite voorstel, kort sluik haar en een figuur dat zich als het ware inhield om nog niet volwassen te willen worden. Zoals zij haar voeten/poten neerzette op de modderige oever van de rivier, alsof die het meest kwetsbare tapijt in het paleis van de sjah was. Als zij zich balancerend op een rots vooroverboog dan was de welving van haar kleine borsten niet meer dan een aanduiding van twee verfijnde sculpturen en van haar billen, ach, die verscholen zich in het donzige kostuum dat voor haar als vogel was ontworpen. Wij allen bewonderden haar, namen haar in ons op, terwijl tegelijkertijd de ongereptheid van haar vogelgedaante ons in bedwang hield en opkomende seksuele gevoelens temperde. Want laten we wel wezen, de metamorfose van vrouw tot vogel was zo volmaakt dat we, als de schijnwerpers op haar gericht waren, niet meer wisten van wie we meer hielden, van haar als vrouw, die we zouden willen benaderen, of als vogel die zich maar korte tijd bij ons ophield en elk ogenblik weg kon vliegen. Ze werd in haar rol iets meerduidigs en onze gevoelens voor haar namen daardoor de vreemde loop die op de avond van de première tot een onverwachte uitbarsting leidde. Hoe de grimeur die haar gezicht, armen en benen mocht aftasten en het haar -niet bruin, niet zwart, een nuance daartussen - in zijn handen mocht laten glijden dat emotieloos klaarspeelde, was mij een raadsel. Ik had als regisseur geen voorwendsel nodig om in de kapkamer rond te scharrelen als hij met haar bezig was.

*

Hier onderbreek ik even het verhaal omdat ik zojuist in Vrij Nederland van 22 maart een stuk van Hans Keller lees over een biografie van Bruce Chatwin. Als hij het over diens tweede boek *The Viceroy of Ouidah* heeft, schrijft hij: ‘Ik vind het ook nu nog een fascinerend verhaal, vooral dankzij de onverbeterlijk toegepaste truc ook het verleden het karakter van de tegenwoordige tijd te geven.’ Ik val over het woordje *truc*. Denkt Keller echt dat Chatwins gebruik van de tegenwoordige tijd niet uit diens diepgewortelde belevingspatroon voortspruit, maar enkel een foefje is, een technisch hoogstandje, weliswaar onverbeterlijk toegepast, maar toch. Het knappe van Keller is dat hij het verschijnsel als zodanig heeft herkend. Het zwakke van zijn betoog schuilt hem daarin dat hij zich niet heeft afgevraagd waar het uit voortspruit, maar het heeft afgedaan als een truc. Mijn introverte controverse met Jos - de aanzet tot dit verhaal - krijgt door toedoen van Chatwin en Keiler opeens een ruimere strekking dan aanvankelijk in mijn bedoeling lag.

Wie geïnteresseerd mocht zijn in een nauwkeuriger weergave van de opvoering zal in een oud nummer van het dagblad De West een recensie vast en zeker aantreffen. Maar daar gaat het mij niet om. Het gaat om mijn al of niet gekleurde herinnering

en de daaruit voortvloeiende gevolgen. Ik keer nu terug naar de opwindende dagen in 1958, ten tijde van de première. Zo er in die periode op het wereldtoneel zich schokkende gebeurtenissen hebben voorgedaan, dan zijn ze, mij althans, een en al regisseur, ontgaan. Het heeft geen zin om alle spelers aan de lezer voor te stellen. Wel wil ik een van onze leden die niet meedeed naar voren schuiven. Het betreft onze penningmeester Lex Kensmil, die mij attent had gemaakt op Suzan. Het was voor Thalia een normale zaak om spelers van buiten aan te trekken, omdat ons ledenbestand meestal te klein en ook te verouderd was om alle rollen te kunnen bezetten. Bij de eerste leesrepetitie bleek Suzan uiterst geschikt voor de rol die ik haar had toebedacht. Ze had gevoel voor de poëzie die in haar tekstverscholen lag en zij had, wat voor de rol van *sabakoe* doorslaggevend was, haar figuur en manier van bewegen mee. Zij en John Labadie, die voor leguaan speelde, vormden samen een prima koppel en ik had er alle vertrouwen in dat zij straks de zaal tot meeleven konden bewegen. Lex vertelde me hoe Suzan hem op het

kantoor van de Olveh was opgevallen en dat hij toen onmiddellijk de indruk had dat zij geknipt was voor de rol van *sabakoe.* 'Het heeft me veel moeite gekost om haar zover te krijgen,' zei hij, met een air alsof hij de kunstgrepen van een geraffineerde verleider daartoe had moeten aanwenden. Hoe hij het voor elkaar had gekregen interesseerde mij toen nauwelijks. Zo moeilijk was het nou ook weer niet om een jonge vrouw over te halen om mee te doen aan een toneelstuk. Wel was ik Lex ten zeerste dankbaar dat hij met haar was komen aanzetten, want het viel om de dooie dood niet mee om een in alle opzichten bij deze rol passende persoon te vinden.

Lex was een man van in de vijftig, fors gebouwd, jaren geleden gescheiden, accountant van zijn vak, stevige drinker, zeer belezen, nachtbraker. Voor het toneelspelen deugde hij niet, zelfs een kleine rol als politieagent, brandweerman of deurwaarder kon hij niet aan. Zijn liefde voor het toneel was die van een voyeur, hij genoot van de schijnwereld die het voor hem opriep zonder dat hij daar deel van was. Toen ik een beroep op hem deed om als souffleur te fungeren nam hij dit voorstel met beide handen aan. Het gaf hem de gelegenheid het spel op de planken van zo nabij te volgen dat hij als het ware de hartenklop van de spelers kon beluisteren. Op de generale repetitie, die zo slecht verliep, dat ik er wanhopig van werd, was hij de enige die zijn humeur bewaarde. Wel tien keer moest hij Ronald, die voor de uit het dorp vertrekkende jongeman speelde en zijn tekst maar niet kon onthouden, te hulp schieten. Met de moed der wanhoop worstelden we ons door de generale heen en hielden ons hart vast hoe de avond daarop de première zou verlopen. Dankzij een groot aantal uitnodigingen en een royale verspreiding van vrijkaartjes speelden we die avond voor een volle zaal. Wat de avond tevoren mis was gegaan liep nu op rolletjes. Het dorpsmeisje was naïef en aanminnig, de jongeman zeker van zijn zaak met de toekomst in zijn zak. De moeilijk te regisseren dorpelingen spraken de zaal in, zodat geen woord van de tekst verloren ging, de muziek was nu eens meeslepend, dan weer opwindend en het dansen ging zo spontaan alsof daar geen repetitie aan te pas was gekomen. Toen gebeurde er iets wat ik niet had voorzien. Uitgerekend de *sabakoe* was plotseling haar tekst kwijt. Zij die totnogtoe rolvast was geweest en nooit gehaperd had wist ineens niet meer wat zij zeggen moest. De leguaan, in verlegenheid gebracht, herhaalde zijn claus om haar de gelegenheid te geven in te haken. Het hielp niet, hij kon de blokkade in haar hoofd niet opheffen en begon om de leegte te vullen te improviseren. Wanhopig keek *sabakoe* naar het souffleurshokje vanwaar de redding moest komen. Haar ogen waren angstig gericht op het hoofd van Lex die vanuit de diepte naar haar opzag. Help me, zeiden die ogen, jij alleen kan me helpen. Het publiek in de zaal begreep nog niet dat er iets mis was, dacht waarschijnlijk dat de regisseur deze scène tussen de beide dieren wat extra lang wilde rekken. Help me!

Toen, op dat moment, dat de zaal voor spel aanzag, kwam vanuit het souffleurshokje de stem van Lex, SUZAN I LOVE YOU! Wat misschien als fluistering bedoeld was, kwam eruit als een eruptie van een vulkaan. Dit is natuurlijk geen juiste omschrijving, maar zo kwam het op mij, terwijl ik mij in de coulissen stond te verbijten, over. Want in de gespannen stilte die er heerste, vulde de bulderende stem van de souffleur ineens de hele ruimte, echode door het gebouw en deed de toeschouwers uit hun behaaglijke luisterhouding opschrikken.

'Zakken', riep ik vanachter de coulissen en het mooie voordoek, een geschenk van de STICUSA, sloot zich. Ik spoedde mij voor het doek en zei geagiteerd tot het

publiek dat een van de spelers onwel was geworden en vroeg of er een dokter in de zaal was. Over die exclamatie vanuit het souffleurshokje geen woord. Het welzijn van mijn spelers ging voor. Er kwamen drie dokters aangesneld, een gynaecoloog, een kinderarts en een huisdokter. Ze kwamen al gauw tot de conclusie dat er niets aan de hand was en dat ik voorbarig de voorstelling had onderbroken. *Sabakoe* kreeg een glas water te drinken, begreep niet wat haar overkomen was en bleek, toen we na een kwartier de voorstelling hervatten, rolvast. Aan het slot van de voorstelling bracht het publiek de spelers een staande ovatie. Bloemen werden aangedragen en twee aanvallige jonge meiden hingen een krans om mijn schouders. Ik betrok de spelers en medewerkers in deze hulde, de componist, de decorontwerper, de grimeur, de inspeciënt, de kostuumnaaister, alleen de souffleur, die met zijn liefdesbetuiging de voorstelling bijna verknald had, liet ik erbuiten. Het applaus hield aan. Ik

liep naar de beide hoofdrolspeelsters toe, het dorpsmeisje en de *sabakoe*, omhelsde ze en terwijl *sabakoe* een lichte buiging naar het publiek toe maakte fluisterde ik in haar oor ‘Suzan I love you’. Het glipte eruit, als een voetzoeker die lang heeft liggen smeulen en dan plotseling afgaat. Niemand op het toneel, druk bezig het applaus te beantwoorden, heeft het gehoord, ik weet niet eens of Suzan mijn liefdesverklaring heeft opgevangen, ik betwijfelde zelfs, tijdens het feest na afloop van de voorstelling, of ik het werkelijk gezegd had of het alleen maar had willen zeggen. Dit laatste vermoeden kreeg de overhand doordat Suzan er met geen woord, blik of gebaar op reageerde. Toen de spelers weer afgeschminkt waren en hun normale kleren weer hadden aangetrokken, kwamen de tongen los. Lex kreeg de volle laag, hoe had hij het in zijn hoofd gehaald om met die uitroep van hem de voorstelling te verstoren. Want niemand had het meer over de onverklaarbare *black out* van *sabakoe*. Lex, de boosdoener, leek niet het minst onder de indruk van de aantijgingen. ‘Ik heb de voorstelling gered’, verklaarde hij. ‘Er moest iets gebeuren, een ingreep die *sabakoe* uit haar droomtoestand, haar trance zou wakker schudden. Het leek wel of ze in de greep van de *watramama* was. De tekst die ik haar voorzei, drong niet tot haar door, ik had geen tijd om iets te bedenken en toen heb ik geroepen wat jullie huichelaars haar al die tijd hebben willen zeggen, ‘Suzan I love you.’

Dat Suzan het deed voorkomen alsof ze mij niet had gehoord was nog te begrijpen, maar hoe kon ze doen alsof de uitroep van Lex, die door de hele zaal had gegalmd, niet tot haar was doorgedrongen. Was het enkel maar de schok van de bulderende stem, die haar weer tot alertheid had gebracht en maakten de woorden die hij daarbij gebezigd had niets voor haar uit? Was de gevoelige *sabakoe*, de vogel, die onze harten veroverde, in wezen een ongevoelige vrouw? Ik had er geen idee van, maar dat weerhield me niet om, nu niemand mij gehoord scheen te hebben, Lex openlijk te laken voor zijn optreden. ‘Je hebt misbruik gemaakt van je positie als souffleur’, hield ik hem voor, alsof hij het meest doortrapte seksuele misdrijf tegenover een wilsonbekwame had begaan. 'Nooit meer in het souffleurshok.’

Mijn aanvankelijke vrees dat het gebrul uit het souffleurshok de samenhang van het stuk had verstoord, werd niet bewaarheid. De stilte die *sabakoe* had gecreëerd werd gezien als een beklemmend intermezzo dat aan de onweerstaanbare verlokking van de *watramama* voorafging en de *I love you*-explosie die de spanning moest doorbreken kwam zo totaal onverwachts dat niemand goed doorhad tot wie ze was gericht. De loftuitingen voor de regisseur, dat zult u begrijpen, liet ik gelaten over mij heengaan. De foto's van de opvoering zijn jammer genoeg allemaal mislukt. Op één na, die waarbij *sabakoe* zich naar het publiek toe buigt en ik haar ‘Suzan I love you’ in het oor fluister.

*

Waarom vertel ik dit verhaal dat in ieder kinderboek tot de leeftijd van twaalf jaar niet zou misstaan? Onschuldiger kan het haast niet, geen hand wordt naar erogene zones uitgestoken, geen anale of orale acrobatiek komt eraan te pas. En toch levert deze avond ruim veertig jaar later het antwoord op de vraag die me bezighoudt, het waarom van de tegenwoordige tijd. Lex is al jaren dood. Niet gewoon dood, maar vermoord. De moordenaars zijn, een paar weken na onze opvoering, door een openstaand raam in de nacht naar binnen geklommen, hebben hem in zijn slaap

vastgebonden en hem, toen hij zich met alle macht los wilde wringen met de bretels die over een stoel hingen gewurgd. Waarom ontbrak *sabakoe* op de begrafenis? Terwijl ik aan het graf -in mijn kwaliteit van voorzitter van Thalia - sprak, keek ik naar haar uit. De spelers van het stuk waren er allemaal, waarom zij dan niet? Ik roemde Lex om zijn inzet, zijn medeleven, zijn wat niet al. Ik stond even stil bij onze laatste opvoering en toen rees die beruchte scène me weer voor de geest. Even stokte ik, met moeite bedwong ik ‘Suzan I love you’ enwister ‘Dear Lex we all love you’ van te maken. Was ikwel Lex, mijn medeminnaarin het ongerijmde, aan het herdenken, of was ik bezig *sabakoe*, die ik al een paar weken niet meer had gezien, op te roepen?

Ineens begreep ik wat er misgegaan was op het moment dat *sabakoe* haar tekst kwijt was en toen in haar samenspraak met de hagedis voor op het toneel bijna over het souffleurshok heen hing, daar waar de redding voor haar vandaan moest komen. Op dat moment moet Lex van souffleur, voyeur zijn geworden. Opkijkend vanuit zijn lage positie leek het hem of het

lichaam van *sabakoe* zich voor hem alleen openbaarde, een wonderwereld van kruis, benen, vleugels, veren. Ik zag hem, terwijl ik zo lovend over hem sprak, in mijn verbeelding met de tekst voor zich in opperste verrukking ejaculerend: 'Suzan I love you.'

De moord op Lex is nooit opgehelderd. Omdat er geen geld of kostbaarheden waren gestolen tastte de politie in het duister. Lex was een eerzaam man, met weinig echte vrienden weliswaar, maar ook met weinig vijanden. Bij het onderzoek kwam vast te staan dat het vastbinden niet het werk van één persoon was geweest. Dat laatste bracht mij op een idee dat ik om begrijpelijke redenen strikt voor mij hield. Zou het niet zo kunnen zijn dat Suzan, om Lex een lesje te leren voor zijn aanmatigend gedrag, twee van haar stevig gebouwde neven - ik had ze op het feest na de voorstelling voor het eerst ontmoet - op hem af had gestuurd? De zaak was uit de hand gelopen met het bekende treurige gevolg. Als mijn veronderstelling juist was, verkeerde Suzan in groot gevaar. Dan zou zij aangemerkt kunnen worden als de aanstichtster van de moord. Allerlei afschuwelijke gedachten over de mogelijke strafrechtelijke gevolgen van deze ondoordachte gang van zaken dwarrelden door mijn hoofd. Daar hoefde je geen jurist voor te zijn. In mijn verbeelding schemerden begrippen als uitlokking en medeplichtigheid, uitdrukkingen die lezers van krantenverslagen (van rechtszaken) zich al gauw eigen maken zonder het fijne ervan te weten. Nu ineens begreep ik waarom Suzan zich op de begrafenis niet had laten zien. De moord, dat kan men zich wel voorstellen, baarde veel opzien in de stad. De politie zette haar bekwaamste rechercheur Mac Donald op de zaak in de hoop de daders snel te kunnen inrekenen. Mac Donald beet zich erin vast, geen spoor werd veronachtzaamd, de geringste aanwijzingen werden minutieus nagetrokken. Onderwijl groeide mijn vrees dat hij uiteindelijk bij de twee neven van Suzan terecht zou komen en dan zou de ellende niet te overzien zijn. Dat bracht mij ertoe om, toen Mac Donald mij voor enige inlichtingen benaderde, hem op een dwaalspoor te brengen. Ik zinspeelde heel licht op moeizaam bedwongen homoseksuele neigingen die ik bij Lex wel eens had opgemerkt. Om deze insinuatie des te geloofwaardiger te maken voegde ik eraan toe: 'Maar ik heb hem er nooit op betrapt.'

'Een boeier,' zei Mac Donald, 'dat vermoedde ik al.'

De dag daarop werd de Javaanse tuinman van Lex aangehouden en hierop aansluitend werd de jacht op boelers geopend, een moeizame operatie omdat hun bestand in Suriname nooit eerder in kaart was gebracht. Dit leidde tot een aantal onaangename incidenten - het veroorzaakte nogal wat deining en binnenpret toen ook de deftige hypotheekbewaarder werd opgepakt, - zonder dat het de oplossing van de moord en stap dichterbij bracht. De kranten, die eerst de voortvarende aanpak van de politie hadden toegejuicht, begonnen nu ernstige kritiek te leveren op wat zij zagen als willekeurige aanhoudingen. Ikzelf wreef bij wijze van spreken in mijn handen dat ik door een onnozel praatje het onheil voor Suzan had afgewend. Omdat ik haar een poos niet had gezien heb ik op het kantoor van de Olveh naar haar geïnformeerd. Nee, zij werkte er sedert twee weken niet meer. Ik vond dat vreemd en besloot bij haar oma, een moeder had ze niet meer, aan te kloppen. Oma, een lief uitziende maar wantrouwende oude vrouw, vertelde me dat ze naar familie in Guadeloupe vertrokken was. 'Vrome mensen', zei ze erbij, klaarblijkelijk met de bedoeling om mij van verder aandringen af te houden. Suriname is, zolang ik het heb gekend, meer een land van gaan dan van komen. Kort na het vertrek van Suzan

ben ik ook vertrokken. Eerst naar Venezuela en toen naar Bahrein voor de Shell. Na mijn pensionering ben ik in België gaan wonen. Nu, na bijna veertig jaar, keerde ik er voor het eerst terug voor het bijwonen van een geologisch congres. Omdat de KLM en de SLM al volgeboekt waren besloot ik met de Air France naar Cayenne te vliegen en vandaar met de bus naar Paramaribo te reizen. Dat had het voordeel dat ik dan de grensplaats aan de Marowijne rivier, Albina, kon weerzien waar ik vroeger naar berellium had gezocht. De busreis bracht me naar Saint Laurent. Om de een of andere duistere reden voer het veer die dag niet. Geen nood, het kwam me juist goed uit want ik had dan de gelegenheid om het klooster te bezoeken waar de nonnen corsages plachten te verkopen, gemaakt van de kleurige veren van vogels - rotshaantjes vermoedde ik - die de Indianen hen brachten. Ik wilde een oude nicht in Paramaribo daarmee verrassen. Het klooster was in al die jaren niet veel veranderd. Ik trof er een oude non aan die klaagde over het weinige res-

pect van de jeugd van tegenwoordig. De andere nonnen, veel zullen het er wel niet zijn geweest, kreeg ik niet te zien. Ik vroeg haar of er ook nonnen uit Suriname in het klooster waren. ‘Nee,’ zei ze, ‘we hebben er wel een gehad, Marie Suzanne’, maar die was helaas een jaar geleden gestorven. Ik kocht, omdat ik een te min vond, twee corsages, een fel gekleurde en een stemmig donkere en bleef nog wat napraten. ‘Kastijden de nonnen zich nog altijd,’ vroeg ik. ‘Hoe komt u daarbij,’ antwoordde ze gepikeerd. ‘Ik heb dat in een boek over Marie de l'Incarnation gelezen, ze stopte zelfs brandnetels in haar nachthemd...’ ‘Marie de l'Incarnation,’ viel ze me in de rede, ‘weet u dat ze zalig is verklaard.’ Nee, dat wist ik niet. Toen kreeg ik een opgetogen verhaal te horen over de non die vanuit Frankrijk naar Québec was gegaan, Indianen had onderwezen, verpleegd en bekeerd en haar vaderland nooit meer had teruggezien. Het leek wel of ze zich aan dat illustere voorbeeld spiegelde, haar vale gezicht kreeg plotseling een lichte glans. Geen wonder, ze was al meer dan dertig jaar in de kolonie, - dat die inmiddels tot een departement was verheven was haar blijkbaar ontgaan - kwam uit dezelfde streek en was ook nooit naar Frankrijk teruggegaan. Ze vergaf mij m'n domme vraag en het gesprek kwam terug op de non uit Suriname, die ook aan de Indianen aan beide zijden van de rivier les had gegeven. Ze liet me even alleen. Toen kwam ze terug met een vergeelde foto. ‘Dit is ze,’ zei ze. ‘Die had Marie Suzanne aan de wand van haar kamer geprikt. Het is de enige foto van haar die ik u kan laten zien. Er moet er nog een zijn, een hele mooie als ze de gelofte van eeuwige armoede en kuisheid aflegt, die heeft moeder Overste in het archief bewaard.’

Ik geloof niet in wonderen, maar hoe zou ik dit dan moeten noemen. De foto was de enige foto die overgebleven is van de gedenkwaardige voorstelling in Thalia. De foto waarop *sabakoe* zich voorover buigt om het publiek te bedanken en ik haar *Suzan I love you* in het oor fluister. Hoewel ik ook op de foto voorkom herkende de non mij - veertig jaar ouder - niet. ‘Ze moet heel mooi zijn geweest,’ zei ze, ‘we hielden allemaal veel van haar. Ze kreeg de kans om in een groter missiegebied ergens in Brazilië te gaan werken. Maar ze wilde liever bij haar Indianen blijven.’
‘Of bij de rivier,’ waagde ik.

‘Wie zal het zeggen? Nu heeft de goede God haar in zijn grote liefde omsloten.’ *Le bon Dieu*, die weet wat ik, wat wij niet weten. Waarom zij dit ene vergankelijke moment met punaises heeft vastgeprikt aan haar wand in een kamer, die vermoedelijk meer weg heeft van een kale cel. Een moment dat, hoe vluchtig het ook mag zijn geweest, niet voorbij mocht gaan, een moment dat ieder dag weer aanspraak maakte op de tegenwoordige tijd. Marie Suzanne is gestorven als non en als *sabakoe*, met een priester en met mij aan haar hoofdeinde. Beiden prevelen we iets, hij het *Sanc-tus* voor haar toekomstige heil, ik nog altijd in de tegenwoordige tijd: *Suzan I love you.*

Hugo Pos (1913) schreef gedichten, toneelstukken, hoorspelen en verhalen. Hij was actief betrokken bij het oprichten van verschillende literaire tijdschriften in Suriname en schreef verschillende over zichtsartikelen en inleidingen. Zo was hij mede verantwoordelijk voor de teksten in het Schrijvers prentenboek van Suriname *(1979)*

Bernardo Ashetu
Gedichten

Mijn landhuis

Ik heb een landhuis gekocht.

Ik ben blij dit huis gekocht te hebben.

Het is groot
en ligt in een waas van kleuren aan een mysterieuze grens.

In donker water er omheen
bloeit een aan de wiskunde verwante bloem
die 's nachts een vernietigend licht uitstraalt.

Ik voel mij veilig in dit huis.
Het is de zegen die zich uitstrekt tot voorbij m'n rottend graf.

[Uit: *Mijn landhuis*]

Uit goud

Neem de zachte blâren
die hangen tussen bloemen
in glorierijke vazen
en sla de koude haak vast.

Hang 't kale touw op
en overtrek je laatste gedachte
met draden gesponnen uit goud.

[Uit: *Mijn landhuis*]

Etrèti

De kleine tor paste
haast wel in de oranje
vezels van m'n hoed.

Jou verwachtte ik
daarom verhaspelde ik de
trein die nog komen moest.

Singrèkteti was de boze
die zich vastzoog in m'n hoed.

[Uit: *Marrass*]

Tertsèh

We zouden anders kunnen zijn.
Als lelies misschien.

Maar dan zou je de kapster
en haar zwaan moeten vergeten.

Je kunt averechts maken
en omgekeerd kan je zien hoe
ik tanden vermorzel in de zon.

[Uit: *Marrass*]

Ikanov

Net als Ikanov
die zich niet inbond.
Z'n buik was altijd vet
en bloot. Erop getekend
was een boot in blauwe
inkt met een duivels rode vlag.
Ikanov, de zeeman; en als
een dolk naast m'n leven:
Ikanov, de moordenaar.

[Uit: *Glimlach*]

Schrik

Ik schoot tekort.

Ik schrok.

En toen pas
maakte ik je blauw.

Jachtig was je
polsslag terwijl
geruis drong in mijn
oren van een waterval.

[Uit: *Met vuren van glas*]

Timbala

Geprikkeld
danste ik weg
van de berg.

De vuren
in de hutten erop
bevielen mij niet langer.

Weg

danste ik
met losse doornen
tussen mijn lippen
en een geurend vel
om mijn lenden
waarmee ik onheilspellend
een doodse vlakte nader.

[Uit: *In de zon*]

Michiel van Kempen
Een negerdichter die zichzelf wegzong
Over de poëzie van Bernardo Ashetu

Het allereerste gedicht dat Bernardo Ashetu ooit publiceerde luidt als volgt:

Breng bloemen

Zo sprak de wind,
zo het water en
zo donker waren de
wolken nooit geweest.
Een witte vogel vloog schichtig,
vloog opgejaagd, vloog dronken naar de kust
terwijl de jongeling
op het kermende schip haastig
schreef,
breng bloemen, schreef hij,
breng bloemen naar het graf
van die er niet meer is.

Het gedicht verscheen in het vierde nummer van de derdejaargang, april 1959, van de Antilliaanse Cahiers, een driemaandelijks tijdschrift dat werd uitgegeven door De Bezige Bij te Amsterdam, en waarvan de redactie, gevormd door Cola Debrot en Henk Dennert, zetelde op Curaçao. 'Breng bloemen' maakt deel uit van een reeks van veertien gedichten waarvan er vijf kunnen worden aangemerkt als de 'prozagedichten' die de inhoudsopgave aankondigt. Gezien het overvloedige wit rond de bovenstaande regels, lijkt mij hiervan een prozagedicht geen sprake, eerder van een vrij vers zonder een werkelijk regelmatig metrum.

Het zal duidelijk zijn dat het 'Zo' uit de eerste regel terugverwijst naar de titel. Die krijgt daardoor extra gewicht, de oproep wordt klemmender. Welke twee elementen het belangrijkst zijn in die titel wordt uit het vervolg duidelijk. Het 'zo' uit de tweede regel (met de samengetrokken persoonsvorm) wijst eveneens terug naar de titel, maar het 'zo' waarmee de derde versregel opent is een bijwoord bij 'donker'. De dichter zet ons door de parallellie van het initiale 'zo' op het verkeerde been. In r. 3-5 wordt het eerste essentiële element uit de titel duidelijk: de bloemen moeten kleur brengen in een universum dat alleen wordt aangemerkt als 'donker' met een witte, schichtige vogel. Uit de laatste twee versregels wordt het tweede element onthuld: de bloemen staan ook als het getuigenis van de levenden tegenover 'het graf/van die er niet meer is'.

In de eerste helft van het gedicht zijn het de vogel en de natuurelementen wind, water en wolken die de actoren zijn. In de tweede helft van het gedicht blijft er nog maar één actor over: de jongeling. In beide helften vindt dezelfde oproep plaatst, de eerste helft wordt gespiegeld in de tweede en daar wordt met nadruk - het woordje 'schreef' staat geïsoleerd op een regel - de menselijke activiteit van het schrijven aan de orde gesteld. Het scharnierende element is de langste regel 'vloog opgejaagd, vloog dronken naar de kust'. Als de titelregel door het bijwoord 'Zo' bij het gedicht wordt getrokken, gaan er exact zes regels aan die langste versregel vooraf en er

volgen nog zes versregels. De omslag van het natuurlijke aspect naar het menselijke wordt subtiel geïntroduceerd met het woord ‘dronken’.

Die spiegeling is tamelijk exact: de vogel in de regel vóór die langste regel vindt zijn tegenhanger in de jongeling van de regel erná. Semantisch krijgen beiden twee attributen mee: de onschuld (wit en jongeling) en de snelheid van hun activiteit (schichtig, opgejaagd, haastig). Het water vindt zijn weerspiegeling in het graf, en de wind draagt de connotatie in zich van verwaaiing, verstrooiing, vervlieging die terugkeert in de laatste regel: ‘van die er niet meer is’. Deze spiegelingen maken dat ‘het kermende schip’ uitsluitend geïnterpreteerd kan worden als een schip dat ten onder gaat, niet als bijvoorbeeld een krakend zeilschip. De donkere wolken kondigen de storm aan, de openingsregel ‘Zo sprak de wind’ verkrijgt nu teruglezend ook deze ambiguïteit dat die gelezen kan worden als: zó ging de wind tekeer.

Zoals de witte vogel wegvliegt van het schip, zo neemt

ook de jongeling afscheid. Het graf dat hij beschrijft is zijn eigen graf. Maar de slotregel is merkwaardig tautologisch: uiteraard is een graf de plaats van iemand die er niet meer is. Deze regels worden echter geschreven door iemand die er nog wel is, iemand die schrijft en vraagt om iets te doen voor iemand die er niet meer is - maar logischerwijs ligt die dood pas na het moment van het schrijven. Het nu en het later vallen samen, het levende en het postume zijn identiek. De jongeling waant zich al dood. Hij schrijft een noodsignaal, een S.O.S.-bericht van een overledene. Het beeld dat uit dit gedicht oprijst, is een beeld van totale verlatenheid, zoals vlak voor het sterven, het beeld van een bestaan waarin het leven al is uitgedoofd. Het is een sfeer die alleen al door de beginregels van verschillende andere van de veertien gedichten wordt opgeroepen:'Droevig kan men zeggen, spreekthet kind', 'Het heeft geen zin om aan je te schrijven', 'Ik zeg dat er van mijn leven niets valt te maken, werkelijk niets', 'Het kind van de rekening'. Wat voor biografie schuilt er achter zulke verzen? De redactie van de Antilliaanse Cahiers meldt achterin het nummer: 'Bernardo Ashetu, geboren 4 maart 1929 te Paramaribo, heeft zijn ervaringen voornamelijk opgedaan als een van de varensgezellen in het Caraïbisch gebied die halsstarrig hopen op een betere toekomst, waarin zij niet geloven.' Dat is niet bepaald een kenschets zoals een redactie die geeft. De vooronderstelling dat de dichter zelf die woorden heeft ingegeven ligt dan ook nogal voor de hand, en wordt nog versterkt door deparadox van het hopen op iets waarin niet wordt geloofd.

Belangrijk is in ieder geval de informatie dat het om een Surinaamse en niet om een Antilliaanse dichter gaat. Je kunt dus zeggen dat Bernardo Ashetu op de verkeerde plaats zijn debuut heeft gemaakt. Drie jaar later, in 1962, brengt hij in dezelfde reeks Antilliaanse Cahiers zijn eerste bundel uit: *Yanacuna*. Die titel is vol gens Cola Debrot, die de bundel inleidt[1], 'ontleend aan de naam van de indiaanse klasse van horigen, de Yanacuna, die na de vernietiging van de maatschappij van de inca's door de conquistadores, steeds meer aan eigen land en familieverband werd onttrokken.' Met Suriname of het Caraïbisch gebied heeft de titel dus niets van doen. Als je daarbij optelt dat zijn schrijversnaam niet bepaald Surinaams klinkt en dat hij zich nooit in schrijverskringen heeft bewogen, dan is het niet echt verwonderlijk dat hij altijd een wat schimmige figuur is gebleven, iemand die men niet goed wist te plaatsen, over wie weinig is geschreven en wiens poëzie slechts door een handvol bewonderaars wordt gekend.

Vervoering

In *Yanacuna* vormen de veertien gedichten uit het aprilnummer van 1959 van de Antilliaanse Cahiers tezamen in precies dezelfde volgorde de eerste afdeling. De titel van één van de gedichten, 'Dorst', is in de bundel ook de titel van de eerste afdeling. Cola Debrot merkt op dat de onderafdelingen geen wezenlijke, maar slechts nuance-verschillen vertonen. Over de eerste afdeling zegt hij dat die nog wordt 'beheerst door het verlangen naar identiteit van droom en werkelijkheid, waarbij van de romantische voorstelling wordt uitgegaan dat de werkelijkheid zich te eniger tijd met de schone droom zal kunnen vereenzelvigen'. Ik denk dat die vaststelling in ieder geval door de interpretatie van het gedicht 'Breng bloemen' zoals hierboven

gegeven, wordt weersproken. De oproep van de jongeling is een noodlotsdaad; voor verwezenlijking van de neergeschreven wens is geen ruimte meer.

Biografisch komen we uit *Yanacuna* niet veel méér over de dichter te weten dan we al wisten. De inleider vermeldt dat Ashetu ‘door zijn jeugd diep verbonden is met Suriname en een groot deel van zijn later leven als scheepsmarconist heeft doorgebracht tussen de eilanden en het vasteland rondom de Caraïbische Zee.’ Deze informatie in aanmerking genomen, is het opvallend hoe weinig Ashetu aan zijn geboorteland refereert. Het is des te opmerkelijker omdat juist in deze beginjaren zestig een hele reeks Surinaamse dichters het Surinamerschap tot inzet van hun werk maken. Soela (lett: *stroomversnelling*) heet het Surinaamse tijdschrift dat evenals *Yanacuna* in 1962 verschijnt en waarin deze dichtersgeneratie zich presenteert. Trefossa, Johanna Schouten-Elsenhout, Eugène Rellum, Shrinivási, Michaël Slory: allemaal hebben ze één of meer gedichten geschreven met titels als ‘Suriname’, ‘Sranan,’ of ‘Paramaribo’. Van de veertien gedichten uit Ashetu's debuutreeks, doet alleen het laatste een direct beroep op kennis van de Surinaamse cultuur. Het luidt:

Anisha

Anisha
  de zakdoek
De donkerblauwe zakdoek
  je gebruikte hem
als blinddoek
    de blinddoek
Anisha
  om mij
    te vervoeren.
Je weet nog Anisha
die donkere zakdoek!

In dit gedicht lijkt het op het eerste gedicht alsof een vrouw word t aangesproken met de naam Anisha. Maar praktisch hetzelfde woord als *anisha* is in de Surinaamse *lingua franca*, het Sranantongo, een hoofddoek zoals die door de Creoolse - Afro-Amerikaanse -vrouwen gedragen worden (tegenwoordig wordt het woord veelal geschreven als *anyisa* of *angisa*). Die hoofddoeken werden in de slaventijd op verschillende manieren gebonden en droegen zo allerlei geheime boodschappen over die alleen door de juiste ontvanger gedecodeerd konden worden. Zij hebben ongetwijfeld deel uitgemaakt van de ondermijning van het koloniale gezag, maar die subversie spreekt niet meer uit de namen waaronder de verschillende modellen nu nog bekend staan, met uitzondering van de vorm van hoofddoek die bekend staat als de Saramacca-oproermuts (Van Putten & Zantinge 1988: 65).

Als we het gedicht met deze wetenschap herlezen, blijkt dat op geen enkele plaats het woord ‘Anisha’ ondubbelzinnig als een aanspreking kan worden opgevat. In de voorlaatste regel bijvoorbeeld staat het woord niet tussen komma's, zoals dat bij een aanspreking verwacht zou worden. Consequentie hiervan is dat op alle drie de plaatsen waar het woord voorkomt, het evengoed de grammaticale positie van bijstelling kan innemen, de eerste maal bijstelling bij zowel ‘de zakdoek’ als ‘de donkerblauwe zakdoek’, de tweede maal als bijstelling na ‘de blinddoek’, de derde maal bij ‘die donkere zakdoek’. In het gedicht is sprake van een hoofddoek die als blinddoek gebruikt is om hem te vervoeren. Het woord ‘vervoeren’ heeft de dubbele betekenis van naar-elders-voeren, en buiten-zichzelfbrengen. Dit laatste, het aspect van verleiding, wordt in de bindwijze van hoofddoeken uitgedrukt in het model dat bekend staat onder de naam ‘Wakti mi na tap’ uku’ (Wacht mij op de hoek). Er bestaan verschillende ideeën over de verschijningsvorm van deze *angisa* (Van Putten & Zantinge 1988: 73), maar het gaat altijd om een vorm met uitstekende punten. Ik vermoed dat Bernardo Ashetu met het grillig inspringen van verschillende versregels een evocatie van die grillige vorm heeft willen geven.

Nu is donkerblauw in de cultuur van de Surinaamse klederdracht een basiskleur van het kleurenpatroon zoals dat in de negentiende-eeuwse textiel door de marrons gebruikt werd. Christopher Healy (1986, p.27) merkt op dat donkerblauw geclassificeerd wordt als zwart door de marrons - zoals bekend de voormalige slaven die wegliepen van de plantages en in het Surinaamse binnenland autonome samenlevingen opzetten. Via de kleur donkerblauw introduceert Bernardo Ashetu dat element van fiere vrijheidsverovering.

In het ‘vervoeren’ combineert Ashetu dus twee betekenissen: de verleiding, de opgeroepen extase door de *angisa*, en het meevoeren (in geestelijke zin) naar de wereld van de vrije zwarten. Door het bewust combineren van twee grammaticale valenties: aanspreking en bijstelling, intensiveert de dichter datgene wat gezegd wordt. De zakdoek zelf wordt een aangesproken object.

Despotische vader

Het meevoeren naar de wereld van de vrije zwarten: ik moet eerlijk toegeven dat ik tot deze interpretatieve stap ben gekomen na reconstructie van Bernardo Ashetu's biografie. Veel getuigen die hem van nabij gekend hebben, heb ik niet kunnen vinden - zijn vader en vrouw zijn inmiddels overleden, kinderen had hij niet -, maar de opgespoorde getuigen zijn wel zeer belangrijk. Zijn moeder, mevrouw Juliette Henriëtte van Ommeren-Nassy, geboren op 26 december 1899, sprak ik op 28 maart 1996 in de stad waar zij ook geboren is: Paramaribo. Metzijn twee jaar jongere zuster mevrouw Alice van Dijk-Van Ommeren, woonachtig in 's-Gravenhage, heb ik geregeld persoonlijk en schriftelijk contact gehad. Voorts heb ik uitvoerig ge-

sproken met zijn jeugdvriend Frits Corsten. Het is op basis van hun, zo goed mogelijk geverifieerde verklaringen, dat ik de volgende korte biografische schets van Bernardo Ashetu kan geven, die hopelijk wat licht laat schijnen op de poëzie van deze zeer bijzondere dichter.

Bernardo Ashetu werd als Hendrik George van Ommeren geboren op maandagochtend 4 maart 1929 te Paramaribo in 's Lands Hospitaal aan de Gravenstraat, en overleed te Den Haag in de avond van 3 augustus 1982. Hij stierf aan *ilyus* (darmafsluiting); slechts twee maanden daarvoor was hem te kennen gegeven dat hij leed aan darmkanker. Overigens was zijn gezondheid altijd al broos geweest. Het samengaan van het bloed van de joodse familie Nassy en de creoolse familie Van Ommeren maakte, aldus zijn zuster Alice, 'datwe zo gerichtwaren datwe moeilijkheden kregen met ons psychisch evenwicht'.

Henk van Ommeren was een wat stille, schuwe jongen, de trots van zijn vader die de kleuter meenam op de motorfiets als hij zijn doktersvisites aflegde. Als jonge arts trok vader Van Ommeren van standplaats naar standplaats door de verschillende Surinaamse districten. Gestationeerd op Nieuw-Amsterdam, luisterde hij via zijn korte-golf-zender gespannen naar de bokswedstrijd tussen Joe Louis en Max Schmeling. Hij haalde zijn zoontje uit bed om mee te luisteren en die besefte terdege dat Joe Louis de neger was voor wie partij gekozen moest worden[2]. Op dat moment wierp zijn vader, de vooraanstaande geneesheer en latere Statenvoorzitter Hendrik Carel van Ommeren (1896-1996), nog niet die schaduw over zijn zoon die later zo allesbepalend zou worden. Henk ontwikkelde zich als een wat vreemde, zij het niet wereldvreemde jongen: hij bezat een groot gevoel voor humor, hield van dansen, hij was atletisch, dol op voetballen, intelligent (volgens zijn zuster 'minstens zo intelligent als zijn vader'), muzikaal begaafd, vroegrijp in seksueel en intellectueel opzicht. Al als twaalf-, dertienjarige haalde hij Aldus *sprak Zarathustra* uit de kast van zijn vader en raakte er zo door in vuur en vlam dat ook zijn jongere zusje het moest en zou lezen. Zijn eigenzinnigheid bleek ook uit zijn afkeer van het schoolvak wiskunde waarvoor hij geen streep op papier zette. Hij zou er tot groot ongenoegen van zijn vader op blijven hangen op de ULO.

Frits Corsten karakteriseert zijn ouderlijk milieu als arrogant, en pro-Hollands. Al speelt hij liever piano, Henk moet op les bij de Duitse vioolleraar Feinland. De despotische vader is nog van de generatie die er een eer in stelt zich aan de Nederlands-Europese cultuur te conformeren en die maatschappelijke opgang meent te realiseren door het voorbeeld van de kleine Nederlandse bovenlaag te volgen. Kennis opent alle deuren en slecht alle barricaden. Hij leest zijn kinderen klassieke mythen en sagen voor, die vervolgens streng overhoord worden. De jonge Henk leest veel, maar het soort gedichtjes waaraan hij de voorkeur geeft, wordt door zijn vader weggewuifd: 'Vondel moet je lezen.'

Na wat omzwervingen door de Surinaamse districten, gaat het gezin in 1938 naar Nederland, om al vlak vóór de oorlog in 1940 te repatriëren. Vader blijft achter om radiologie en gynaecologie te studeren. Op de terugweg loopt de boot die de moeder en haar twee kinderen naar Suriname moet terugbrengen, averij op. Het schip loopt de haven van Port of Spain binnen, de passagiers moeten in een hotel overnachten. Het maakt veel indruk op de jonge Henk van Ommeren dat ze niet in een hotel voor blanken worden ondergebracht.

Daarin laat zich al iets zien van wat zich steeds sterker zal manifesteren: zijn preoccupatie met het negerras. In de sterk door raciale vooroordelen en scheidslijnen bepaalde Surinaamse samenleving (had zijn moeder al niet moeten horen dat ze met een 'negerjongen' ging?), denkt Henk van Ommeren diep na over de verhoudingen tussen de rassen en de schakeringen van bruin en zwart. Hij leeft zich uit in het voetballen met volksjongens en ziet er geen been in al zijn pyjama's weg te geven aan zijn armere leef tij dsgenoot Paul die het moet doen met een nachthemd van Vrouw Koosje die hem 'kweekte'. Op school wordt hij gefascineerd door geschiedenis en aardrijkskunde. Al vanaf zijn twaalfde jaar verdiept hij zich in de geschiedenis van Afrika en Zuid-Amerika. en zijn leven lang zal hij geobsedeerd blijven door zwarte persoonlijkheden die uit de West afkomstig zijn: de moeder van Malcolm X, de moeder van Faragan, negerleider Stokely Carmichael, vakbondsman en Amerikaans vertegenwoordigerbij de Comintern Otto Huiswoud, de 'vader' van de *négritude*-beweging Aimé Césaire,

Frantz Fanon, Gaston de Monerville (*président du Conseil Républicain* te Cayenne), Felix Eboué (gouverneur-generaal van *la France Equatoriale* te Dakar). De grote collectie grammofoonplaten in het ouderlijk huis maakt hem vertrouwd met het klassiek-Europese erfgoed -zijn passie voor Beethoven zal nooit verdwijnen - maar als de Amerikanen in de zomer van 1940, dus al vóór Pearl Harbor, de West bezetten om de bauxietvoorraden te beschermen, brengen zij de jazz mee. De muziek van Glenn Miller en Benny Goodman vindt een goed onthaal in huize-Van Ommeren, de Afro-Surinaamse dansmuziek van *bigi-poku* en *kaseko* niet minder. Tenminste, zolang de vader afwezig is:

Diefstal

Vreemd
dat het niet goed is.

Ik stal
uit een saxofoon
heerlijke muziek.

Vreemd
dat het niet goed is
op dit late uur
naar je huis te gaan
beladen met deze diefstal.

Romantische instelling

De film *Casablanca* met Ingrid Bergman en Humphrey Bogart (Stetson, regenjas, sigaar) komt in 1943 uit en wordt natuurlijk ook in het door de Amerikanen gecontroleerde Suriname vertoond. De film kan zich in een bijzonder grote populariteit verheugen, maar voor de jonge Henk van Ommeren is het vooral de neger achter de piano (‘Play it again, Sam’) die de show steelt.

Henk tracht er ook achter te komen, welke naam zijn slaven-voorouders gehad hebben, maar slaagt daar niet in. In mijn eigen naspeuringen ben ik op de naam van Ommeren gestoten in de krant *De Surinaamsche Nieuwsvertelder* van 1788 en 1790, waar W.H. van Ommeren wordt vermeld in verband met de verkoop van plantage La Felicité[3.]. De naam is dus duidelijk een plantersnaam die, zoals in de slaventijd niet ongebruikelijk, ook aan de nakomelingen van verbintenissen van planters met slavinnen gegeven werd. Henk moet het geweten hebben en die wetenschap zal zijn af keer van de naam Van Ommeren bepaald niet verzwakt hebben.

In de oorlogsjaren trekt Henk van Ommeren veel op met zijn ‘pleegbroer’ Frits Corsten. Ze brengen de vakantie door op Republiek, een gehucht op korte afstand van het door de Amerikanen aangelegde vliegveld Zanderij. Henk pleegt er ruilhandel met de bosnegers: een broekriem tegen een *dyuka bangi* (zitkruk). Frits Corsten getuigt van zijn ‘rijke fantasie en een bepaald romantische instelling ten opzichte van zwarte mensen’. Hij identificeert zich met bosnegers en indianen, roeit op de Koropina-kreek die over een breedte van een kilometer overstroomd is, terwijl hij

‘Stormy weather’ van Lena Horne zingt. Maar als Prins Bernhard uit Canada overkomt en de bevolking uitloopt om hem bij Onverwacht, aan de weg naar het vliegveld te begroeten, weigert Henk mee te komen: ‘Ik ga niet wuiven voor Bernhard’. Het is een nationalistisch trekje datzich al vroeger gemanifesteerd heeft: zijn zus Alice herinnert zich dat hij al in de vooroorlogse jaren toen het gezin-Van Ommeren in een pension aan het Haagse Noordeinde woonde, weigerde te zwaaien als leden van het koninklijk huis passeerden.

In 1945 promoveert vader Van Ommeren in Nederland op een onderwerp inzake abortus en keert terug naar Suriname, om er een loopbaan in de geneeskunde te combineren met een politieke carrière (hij zal de gezworen vijand worden van een andere Surinaamse titaan: Lou Lichtveld/Albert Helman). In 1947 scheiden de ouders van tafel en bed. Mevrouw van Ommeren-Nassy over haar echtgenoot die ze consequent ‘Van Ommeren’ noemt: ‘Het was een energieke man. Van januari tot oktober 1926 is hij meegeweest met Prof. Stahel op de expeditie naar het Wilhelminagebergte. Ik heb hem helemaal opgebouwd, de ondankbare hond. Zijn inborst is slecht. Zonder mij was hij geen dokter geworden. Maar qua intelligentie en energie was hij een goede dokter. We zijn alleen altijd arm gebleven, omdat hij voor die hoeren van hem huizen bouwde. Voor mij heeft hij nooit ook maar zelfs een sieraad gekocht. Hij haatte me omdat ik hem geen

echtscheiding wilde geven. Die gunde ik hem niet, maar ik kon ook niet anders, want ik zou anders geen enkel recht meer hebben gehad.' De eeuwige oorlog tussen de ouders moet zich gegrift hebben in het bewustzijn van de sensitieve zoon. Henk vindt steun bij zijn zusje en zijn moeder. Alice van Ommeren kenschetst haar moeder als 'een weinig praktische vrouw, onhandig, een beetje lui ook'. Toen ik haar in Paramaribo opzocht, maakte zij op mij de indruk van een zeer krachtige, scherpzinnige persoonlijkheid, nerveus, getekend door een leven dat haar een cynisch realisme had bijgebracht, maar zonder de hartelijke inborst te kunnen doven. Haar zoon moet veel van haar hebben weg gehad. Hij schreef in *Yanacuna* over haar: 'Nerveus is de trek/om je mond, moeder. [...] Nerveus door de pijn,/moeder,/nerveus door de pijn/door te zijn/zoals jij en ik zijn.'

In de naoorlogse jaren begint het contact tussen vader en zoon almaar slechter te worden. Henk kiest de zijde van zijn moeder, al herinnert zij zich niet dat hij dat tegenover haar liet blijken. Hij heeft de Hendrik-school volgehouden tot en met de zesde klas en met het ULO-diploma op zak, begint hij aan de telegrafistencursus op het vliegveld Zanderij. Als hij het diploma behaald heeft, gaat hij varen op de Koningin Juliana, een schip voor de kustvaart tussen Paramaribo en Nickerie. Daarna krijgt hij een betrekking aan de wal, eerst in Paramaribo, later bij de PTT op het vliegveld Zanderij als telegrafist-geenberoep waarvanzijn vader meent dat er eer mee kan worden ingelegd voor een Van Ommeren.

Geïsoleerd bestaan

In 1947 vertrekt Henk naar Nederland waar hij de telegrafistenopleiding nogmaals geheel overdoet. Hij komt eerst te werken bij Radio Holland in IJ muiden, en gaat vanaf 1954 varen, om op die manier zijn militaire dienstplicht te ontlopen: wie vijf jaar had gevaren werd vrijgesteld. De grote vaart brengt hem naar de Europese havens, naar Japan, India, het Caraïbisch gebied, Brazilië, en Afrika (Alice: 'Dat vond hij heerlijk.'). Twee maal ook doet hij Suriname aan met het KNSM-schip Cottica, eenmaal in 1956. Zijn vader wacht hem op de kade op en vindt zijn denigrerendste toon om hem te verwelkomen: 'Zo, mijnheer de telegrafist!' Later zal de dichter schrijven: 'en dat is de aankomst dat is 't vreemde/dat is de aankomst zonder glimlach'.[4] Zijn moeder zal hij maar kort zien. Ze verblijft in een pension in de Gravenstraat, is na de scheiding van hot naar her moeten verhuizen, en herinnert zich veertig jaar later met bitterheid hoe veel van zijn brieven uit Nederland en de landen waar hij als scheepsmarconist kwam, bij al die verhuizingen verloren zijn geraakt.

Tot 1959 blijft Henk van Ommeren varen. In Algerije deserteert hij van een Hollands schip. In de *kashba* raakt hij in contact met bepaalde lieden, en hij biedt zich aan als telegrafist. De onderneming mislukt. De Hollandse kapitein heeft inmiddels alarm geslagen en Henk wordt naar het schip teruggebracht.

Na de periode op zee leeft hij korte tijd van de pen. Hij doet staatsexamen gymnasium en vertaalt boeken in braille om de kas wat te spekken. Maar de situatie is financieel niet vol te houden. In 1962 trouwt hij met Lyda Kersten en als deze ziek wordt -ze blijkt aan multiple sclerose te lijden, maar zal hem uiteindelijk elf jaar overleven - moet hij weer op zoek naar een reguliere baan. Opnieuw vindt hij emplooi

bij Radio Holland in IJ muiden, waar hij elke dag per trein naartoe pendelt, want hij zal altijd in Den Haag blijven wonen - al staan de hooghartige hielenlikkers van het Indische deel van haar bevolking hem niet aan. Uiteindelijk wordt hij rond 1975 als telegrafist afgekeurd. Zijn zuster vermeldt als reden dat hij ‘onprettig reageerde op de domme praatjes die zijn collega's in de koffiepauze verkochten; hij functioneerde normaal, maar het ging mis, als hij in een situatie kwam waarin hij zich niet lekker voelde.’ Hij komt onder psychiatrische behandeling van Piet Blom, met wie hij veel over poëzie spreekt en die ook zijn gedichten te lezen krijgt. Blom diagnostiseert zijn problematiek als schizofrenie. Zijn zuster Alice becommentarieert: ‘Ik zou niet zeggen schizofreen, maar: vreemd. Hij kon het leven niet aan.’ Op het moment dat Henk erachter komt dat Blom hem heeft benaderd op aanraden van zijn vader, verbreekt hij abrupt het contact. Hetzelfde zal gebeuren met Prof. Rudolf van Lier, hoogleraar te Wageningen en Leiden en auteur van de bekendste geschiedschrijving van Suriname, *Samenleving in een grensgebied*.

De relatie met zijn vader is altijd uiterst problematisch gebleven. Henk voelde zich vernederd en onbegrepen

door de eeuwige betweter die hij zijn vader moestnoemen. Zus Alice: ‘Hij koesterde geen schuldgevoelens tegenover zijn vader, maar haat paste niet in zijn liefdevolle karakter. Henk keek wel tegen zijn vader op als röntgenoloog en gynaecoloog, maar hij zei: “Voor mij is hij vader. Wat ik van hem verlang is dat hij mijn vader is. Titels zijn voor anderen.” En tegen mij zei hij: “Je moet niet alles begrijpen, want dan word je net zo ziek als ik.” Behalve zijn eigen vrouw hebben weinigen hem in zijn complexiteit doorgrond.’

Veel vrienden heeft hij niet gehad. Met zijn zwarte jeugdvriend Wilfred van West is het contact blijven bestaan toen deze zich als chirurg in Rotterdam vestigde. Met Frits Corsten heeft hij na 1972 geen contact meer. Hij isoleert zich meer en meer en leest veel: Kafka, Van Ostaijen, de Tachtigers. Zijn moeder ziet hij nooit, zijn zus Alice wel als deze zich in Den Haag heeft gevestigd. Vader Van Ommeren zoekt beleefdheidshalve zijn zoon en schoondochter wel op wanneer hij in Holland is, maar Hendrik spreekt zelden een woord tot hem.

Nadat in de zomer van 1982 het bericht komt dat hij niet meer beter zal worden, verdwijnt zijn geestesziekte als sneeuw voor de zon. De laatste twee maanden brengt hij in bed door in het Haagse verpleeghuis Leienburch, geestelijk volslagen gezond. Zijn vader zoekt hem op, onaangekondigd. Hij stapt de kamer binnen en in een flits is er een blik van ontzetting in de ogen van de doodzieke zoon. Nooit is hij met zijn vader alleen geweest in een kamer. Zijn vader kijkt meewarig en zegt: ‘Ik ga door, maar jij bent zielig.’

Al sinds dat hij een jongen was, had Henk van Ommeren over de dood nagedacht en erover geschreven. Lopend door Den Haag reciteerde hij het vers: De dood begint bij het hele leven/Want het hele leven is een gestadig sterven/Langzaam glijdt uit mijn lijf dit leven/Dood waar is uw schrik gebleven? Zijn gepijnigde bestaan had hem geleerd dat het leven de onrust betekende en de dood vertrouwdheid en rust. Twee weken voor hij stierf zond de Avro *Casablanca* uit, met Ingrid Bergman, Bogart met zijn Stetson en de pianospelende Sam. Henk straalde al dagen van tevoren. Op 3 augustus 1982 stierf hij in alle rust. Zijn laatste wens, om zijn moeder nog eenmaal te zien, was niet in vervulling gegaan. ‘Bij zijn graf’, zegt zusje Alice, ‘is Henks bitterheid over zijn vader in mij gevaren.’

Schrijversnaam

Het is in zijn jaren als scheepsmarconist op de grote vaart dat Henk van Ommeren begonnen is te schrijven, of misschien zelfs al wat vroeger[5]. In 1962 kwam dan *Yanacuna* uit. Cola Debrot meldt dat in de bundel vrijwel al de gedichten zijn bijeengebracht die hij tot dan toe heeft geschreven. Dat zijn er dan maar liefst tweehonderdvijf - en van welk een poëtische kracht zijn ze! Er zijn dichters met minder gedichten beroemd geworden. Het pseudoniem Bernardo Ashetu zal ongetwijfeld zelf door Henk van Ommeren zijn voorgesteld, maar het is niet de schrijversnaam waaraan hij de voorkeur geeft. Voor zichzelf reserveerde hij de naam Kamanda. ‘Ka man da’ had hij opgepikt in Ghana en betekent letterlijk ‘ik neger ben’. Enkele mensen uit zijn omgeving noemden hem zo en hij ondertekende brieven

met Kamanda -zoals een brief aan zijn tante waarin hij refereert aan zijn ‘houding t.o.v. 't negerprobleem’.[6.]

Glashelder is dat de dichter zich het pseudoniem Bernardo Ashetu aanmat, omdat hij kost wat kost elke connectie met de gehate naam Van Ommeren wilde vermijden. Dat idee werd een obsessie. De afkeer van zijn vader werd zo sterk, dat hij door geen enkele publicatiedaad zelfs maar de kans wilde lopen nog publiekelijk met hem geassocieerd te worden. De eenendertig bundels die uit het werk van na 1962 werden gecomponeerd bleven alle ongepubliceerd.

In diezelfde geest heeft Henk van Ommerens vrouw Lyda na zijn dood een hele zak met papieren vernietigd. Een enkele papiersnipper is bewaard gebleven met de volgende tekst in potloodschrift:

Plina

Plina liep al,
Plina liep.

En aan tomaten
en aan matrozen
dacht Plina.
Plina liep.
Plina liep.[7.]

Mogelijk hebben in de opruimfurie ook de originelen

van bijna alle bundels het leven gelaten. Henk noteerde zijn gedichten op losse blaadjes die in een grote zak werden gestopt. Een deel ervan werd later door zijn vrouw geselecteerd en uitgetikt op de achterzijde van briefpapier van firma's, van het Koninklijk Nederlands Landbouw-Comité of de *Wiener Eisrevue* te Den Haag - de door Henk zo gewaardeerde ijsrevue waaraan zijn schoonvader verbonden was. Op *Tú-Táf* en *Disso* na, zijn alle bundels bewaard gebleven als carbon-doorslagen. Die doorslagen zijn samengebracht in kartonnen omslagen en het geheel wordt meestal door nietjes bij elkaar gehouden. Op alle bundels staat de titel en de auteursnaam, kortweg: Ashetu, zonder voornaam. De naam Kamanda wordt opmerkelijk genoeg op geen van de bundeltjes gebruikt.

De omvang van de bundels varieert van acht gedichten (*Glimlach*) tot achtenveertig (Disso). Op een enkel gedicht in het Sranantongo na, schreef Ashetu al zijn poëzie in het Nederlands. Niets daarvan is in handschrift bewaard gebleven. We moeten het dus doen met de ty-poscripten, die een hoogst enkele maal zijn voorzien van een correctie in pen, of van doorhalingen in heftige bewegingen. Een enkel gedicht uit *Yanacuna* keert ook later terug, maar zelden met tekstvarianten. Van *Tú-Táf* en Disso bestaan twee versies, het originele typewerk en een versie in carbon-doorslag, maar in beide gevallen is de samenstelling geheel afwijkend[8]. Geen van de gedichten of bundels is gedateerd. Vermoedelijk heeft er nog meer werk van Ashetu bestaan, ongebundelde gedichten die zijn vernietigd, maar volgens zus Alice ook nog één bundel met de titel *Ubu*, die hij aan psychiater Piet Blom heeft gegeven. Alice van Dijk-van Ommeren kent ook nog enkele verzen uit haar hoofd die ik niet in de bundels heb kunnen terugvinden.

Eenendertig ongepubliceerde bundels

Er zijn nog wat onbetekenende biografische details bekend, maar die dragen niet veel meer bij tot het beeld van de mens achter het dichterschap van Bernardo Ashetu. Handschriften en varianten zijn er niet. We weten niet in welke volgorde de gedichten ontstaan zijn en hun onderlinge consistentie is zo sterk en hun kwalitatieve verschillen zijn zo gering, dat we een chronologische rangschikking van de bundels wel uit ons hoofd kunnen zetten. Er zijn geen poëticale uitspraken van de dichter bekend, laat staan essays of interviews. Hugo Pos, de enige die in de jaren zevenmtig met een zekere regelmaat over Surinaamse literatuur schreef, probeerde contact met hem op te nemen, maar ontving op 19 december 1971 een kort bericht: ‘Wegens psychische ziekte kan ik nu geen contact met u opnemen.’ En zo liggen daar die ene, omvangrijke gepubliceerde bundel *Yanacuna* en die eenendertig ongepubliceerde bundels die nog op hun Verzameld Werk wachten. Bundels met titels als toverwoorden: *Pocmak, Marrass, Falélis*, of dichter bij het aardse bestaan: *Kandij, Mijn landhuis, Boekanier, Finale*. Zeer spaarzaam zijn de geografische verwij zingen, een directe neerslag van ervaringen, is altijd afwezig, of in ieder geval getransformeerd tot de particuliere Ashetu-wereld:

Marcel

Hij liep op de punten van
lichte schoenen het dak af.

Zijn zeden waren verkwikkelijk licht.

Hij viel op rode stenen
bij helder winters weer
en niemand begreep de vreemde
pauw tijdens zijn dure begrafenis.

Alleen God.
En dit was de zoete Marcel.

Dat hij met zijn poëzie op de punten van lichte schoenen liep, het precaire evenwicht trachtte te bewaren waarmee het leven nog draaglijk was, is een conclusie die zijn biografie wel lijkt te rechtvaardigen. Maar er is ook een citaat uit een bewaard gebleven brief van 1952 aan zijn moeder die zijn drijfveren blootlegt. Hij zegt daarin:

> Mama, als men je eens zou vragen: 'Was je zoon ooit gelukkig'. Zeg dan: 'Hij trok soms laarzen aan die hem met één stap millioenen mijlen vooruit brachten. Daardoor bereikte hij soms Poëzieland en bevrijdde zich alzo van een heel vies rond din-

> getje dat als slaafje van de zon draait om hem heen. Mijn zoon moet zich in die ogenblikken wel zeer gelukkig hebben gevoeld.'

Dus toch een klein metapoètisch commentaar.

Ashetu's gedichten, zo schreef Hugo Pos, zijn bevolkt met een bonte stoet van schimmen en schaduwgestalten. 'Sommige gedichten lijken wel in een roes geschreven. Marihuana is een onmisbaar sleutelwoord.' De eerste observatie is zeker juist, maar de tweede opmerking geeft een nogal sterke suggestie dat het leven van scheepsmarconist Van Ommeren wel eens dichterbij datvan die zoveel beroemdere scheepsarts, de opiumschuivende Slauerhoff zou kunnen liggen, dan we denken. Tegenover zijn zus heeft Henk toegegeven dat hij in zijn marconistenhokje wel eens met marihuana heeft geëxperimenteerd, maar vanaf het moment dat hij zijn vrouw Lyda leerde kennen, rond 1960, is daarvan nooit meer sprake geweest. Hugo Pos heeft dus gelijk dat marihuana in de periode van het ontstaan van de poëzie uit *Yanacuna* een rol heeft gespeeld, al drukt hij dat met 'onmisbaar sleutelwoord' wat kras uit. Zeker is dat marihuana in het leven van de dichter na 1962 toen het grootste deel van zijn oeuvre is geschreven, geen enkele rol meer speelde, terwijl er van een breuklijn in toon en aard van de poëzie vóór en na *Yanacuna* geen sprake is.

In drie gedichten heeft Bernardo Ashetu over marihuana geschreven[9.]. Dat uit *Yanacuna* luidt:

De liefde

M'n zoon
die Basyl heet
groef vanmorgen
een verbazingwekkende kuil
in onze aan de liefde vergroeide tuin.

Vader kijk!
riep hij terwijl ik
rookwolken uitblies van onschatbare marihuana.

Vader schrik niet
want ik dicht hem
straks weer als moeder eindelijk ontwaakt is!

Als ik dit gedicht goed lees, dan zie ik een schrikbarend visioen oprijzen van liefde en dood, van gaan en vergaan, van procreatie en degeneratie. Ashetu crreëert een fijnzinnig spel met het contrast tussen 'kuil' en 'schat', ofte wel met de tegenstelling tussen dood en leven. Met de biografie van Ashetu/Van Ommeren in gedachten krijgt de dreiging die in de conversatie tussen zoon en vader wordt opgeroepen, plotseling een heel ander gewicht, evenals het feit dat de slapende moeder uiteindelijk de verhoudingen tot harmonie zal brengen. Ook over de keuze van de naam Basyl, over de semantische connotaties van het woord 'tuin', over waarom die tuin *aan* en niet *met* de liefde vergroeid is, over de mooie oppositie van 'uitblies' en 'ontwaakt', over de betekenisvolle assonanties valt veel op te merken. Een stigmatisering als roesgedicht doet de tekst ernstig tekort. Maar liever dan de interpretatie van dit ene gedicht, beproef ik hier een korte karakteristiek van zijn poëzie als geheel.

Het woord *oprijzen* dat ik hier gebruikte, lijkt me bij de poëzie van Ashetu een betekenisvol woord. Het is nog wel mogelijk om een aantal *velden* van woorden en uitdrukkingen binnen dezel fde betekenissfeer aan te duiden, maar een interpretatie geven die alle elementen een eenduidige plaats geeft lijkt me een heilloze weg. Als het zo is dat de dichter vanuit een roes heeft geschreven, dan is de samenhang van die betekenisvelden toch van een ontegenzeglijke subtiliteit, die zich met het échte roesgebeuren moeilijk laat verklaren. De hierboven geciteerde gedichten zouden bij oppervlakkige lezing kunnen suggereren dat het de anekdote, of liever nog: de pointillistisch neergezette schets is, die telt. Maar daar gaat het juist niet om. Het gaat erom dat de poëzie uitdrukking is van extremen, van altijd weer anders geformuleerde maar in praktisch elk gedicht aanwezige opposities: stilte tegenover onweer, sierlijk tegenover vuil, speelpop versus dolk, sieraad en bloed, droom en kwelling, het binnenlopen en de wachtende valreep, venerisch en luchthartig, kunstbloemen versus negervoeten enzovoort. Wat die opposities mede moeten constitueren is een in zichzelf besloten poëtisch heelal. De referentialiteit is er wel, omdat woorden nu eenmaal niet van hun referentiële lading te ontdoen zijn, maar de woorden moeten los komen van de buitenwereld en in het gedicht zelf hun verwijzing, hun balans vinden. Als

Ashetu in het prozagedicht 'Bij drieën' - een van de veertien debuutgedichten - een ikfiguur laat vaststellen dat die zo ongelofelijk en uitzinnig droomt 'dat ik dikwijls denk buitensporig van aard of ziek van geest te zijn', dan zijn wij als lezers geneigd daarin een autobiografisch element te herkennen. Maar die regel lijkt bijna een *slip of the pen*. Ashetu/Henk van Ommeren heeft zichzelf afgesloten van de buitenwereld als een God in het diepst van zijn gedachten, zoals de klassieke regel van de door hem bewonderde Kloos luidde (hij reciteerde de Tachtiger terwijl hij eindeloos lang in de warme cocon van de douche stond). Er zijn anekdotes bekend die verhalen hoe hij plotseling fel geïrriteerd kon reageren wanneer hij gestoord werd in zijn geconcentreerde conceptie van de wereld: een snauwende uitval tegen een kletsmeier toen hij stond te wachten op de trein, een uithaal in een debat waar een term hem niet aanstond. Zijn poëzie moest een afspiegeling zijn van zijn innerlijke wereld, niet als anekdotische weergave van de verschrikkingen in zijn leven, maar als een universum met een bolle zijde naar de buitenwereld toe. Dat universum moest er een zijn dat zich in zichzelf spiegelt, dat omkeerbaar is en toch hetzelfde blijft, zoals het palindroom van de titel van een van zijn bundels: *Lettel* - een woord als 'negerregen', dát zou hij een mooi woord gevonden hebben, daar ben ik zeker van. Van dat niet lichtvaardig binnen te dringen verbaal universum mocht de lezer in 1962 even de esthetische binnenkant aanschouwen. Als die lezer goed keek zag hij het ontglip te paradij s van Wilfred Smit verwoord met de organische prosodie van Paul van Ostaijen. Het is een poëzie die te karakteriseren is met de woorden waarmee Ashetu zelf in het openingsgedicht van *Kandij* de *dátu*-bloem beschreef: 'Schoon/ofschoon weerbarstig.' Een poëzie om jezelf in weg te zingen, zoals hij het zelf prachtig verwoordde in het gedicht 'Dat ik zong' uit de gelijknamige bundel:

Dat ik eens
zo klein werd

dat ik in m'n wezen
glom en zong.

Alsof ik deel werd
van een gong.

Zo was 't in
één wegstervende toon
dat ik zong.

Literatuur

Cola Debrot, *Verzameld werk 1. Over Antilliaanse cultuur*. Verzorgd door Jules de Palm. Amsterdam, Meulenhoff, 1985.
Christopher Healy, *Van Afrika tot Suriname*. Paramaribo, Ministerie van Onderwijs, Wetenschappen en Cultuur, 1986.
Okkte ten Hove & Frank Dragtenstein, *Manumissies in Suriname 1832-1863*. Utrecht, CLACS & IBS, 1997. (Bronnen voor de studie van Suriname, deel 19).
Michiel van Kempen (red.), *Privé Domein van de Surinaamse letteren: het Surinaamse literatuurbedrijf in egodocumenten en verspreide teksten*. Paramaribo, Surinaams Museum, 1993. (Mededelingen van het Surinaams Museum nr.5 1.)
Hugo Pos, 'Bernardo Ashetu'. In: *De Ware Tijd*, 8-10-1982.
Laddy van Putten & Janny Zantinge, *Let them talk: de historische ontwikkeling van de kleding van de creoolse vrouw*. Paramaribo, Surinaams Museum, 1988. (Mededelingen van het Surinaams Museum, nr.43, oktober 1988.)

Michiel van Kempen (1957) studeerde Nederlands in Nijmegen en was werkzaam in het onderwijs in Suriname. Hij stelde verschillende verzamelbundels en overzichtswerken samen (zie de literatuuropgave bij o.a het artikel van Els Moor) en debuteerde onlangs met de roman Plantage Lankmoedigheid.

Eindnoten:

1. De inleiding is ook opgenomen in Debrots *Verzameld werk* l, p.l66-169.
2. Over die legendarische wedstrijden: Stam Deerveld, Joe Louis versus Max Schmeling. In: *Bank Notes*, nr. 123, nr. 1 en 2, 1981, p.64-65.
3. *De Surinaamsche Nieuwsvertelder*, nr. l66 van 7-8-1788 en nr.247 van 25-3-1790. Dezelfde Van Ommeren en een zekere Johannes van Van Ommeren komen als slaveneigenaren voor in de manumissielijsten (Ten Hove & Dragtenstein 1997, nrs. 182, 815, 6246).
4. In het openingsgedicht 'De aankomst' uit een titelloze bundel in de nalatenschap.
5. In de brief uit 1 95 2 aan zijn moeder, waaruit ik al eerder citeerde, schrijft hij een vers waarin hij nog zoekende lijkt naar de vorm die zijn latere werk zo herkenbaar zou maken. Het eindrijm bijvoorbeeld zal later nooit meer terugkeren: Mama! Ik droomde van geluk/Vogels duizenden vlogen mij stuk/Bloemen hielden mij onder ontzettende druk/Ik werd gebroken, uit elkaar gerukt/Maar Mama, ik droomde en kreeg geluk.
6. De brief, gedateerd 29-5-1963, staat afgedrukt in *Privé-Domein van de Surinaamse letteren* (1993), p.23-24.
7. *Plina* is via elisie ontstaan uit Paulina, een *nene*, een kindermeid die de dichter uit zijn jeugdjaren kende.
8. Voor wie geïnteresseerd is in wat van het nagelaten werk tot nu toe gepubliceerd is: 'Suikerriet' uit *In de zon* verscheen in *Privé-Domein van de Surinaamse letteren*, p.24. Hetzelfde gedicht verscheen ook, samen met veertien gedichten uit *Yanacuna*, in de *Spiegel van de Surinaamse*

poëzie (1995), p.271. 'Olanda' uit *Tu-Taf,* 'Dobbelspel' en 'Mefistò' uit *Scherzo,* 'Kater', 'En gnuifden wij', 'Cicerone' en 'Mijn woord' uit *Uit een bloem* verschenen met een korte inleiding van mijn hand in *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 141(1996), nr.6, p.691-699. De gehele bundel *Negro* -elf gedichten -werd afgedrukt in het tijdschrift *Tide Tamara*, nr. 19, september 1997, p.27-37.

9. In 'De liefde' uit *Yanacuna* (p. 131) en dat hij opnieuw opnam in de onuitgegeven bundel *Maskerade*, in 'Arrestatie' uit *Disso*, en in 'Paradijs' uit *Impala*.

Antoine de Kom
reepgordijnen

Je zegt een staalkaart

haar couleur
zeg je en elke
dag lijkt hij wel kleurenblind
ze kon hem niet vertellen
van hoe zij hem vinden zou
je zei dat was de afstand oceaan
ze had hem dadelijk herkend misschien
aan haar jamponica
zeg nou
hoe is toch haar couleur
je vraagt je af
waar haalt ze die vandaan
café au lait? elnee wcitroen?
blauwfoortje?
had hier dan toch
die postillon d'amour
die pater in zijn beste Frans van deze hele zomer liever laten zwijgen

luister toch ze wou
daarginds vertellen van haar kleur
en hij verrukt
van alles wat ze vond volgens
de pater vliegend in zijn onschuld
en zijn zomerpak met zonnebril en al
ja alles
wat ze hem had kunnen laten zien was haar couleur: de hare
hij heeft begrepen
wat ze van hem vond
hij heeft gebeden met de pater
en hij kon zich niet beheersen heeft
toen pater op de mond gekust
die was gestift in haar couleur en zo
bij monde van
werd haar couleur verraden

je zal maar uit je bocht (

je zal maar lachend
al over de kop)

...je drijft uit dichtgegroeide trens
omhoog en je lag veel te zacht
op natte sleutels in de duisternis
van hoge neuten regen slaaptijd

maar maar wie heeft toen
je haren gladgestreken wie kon toen

de harde houten tafel maar wie heeft

die toen zingend schoon staan

wie heeft die toen schoon staan vegen?

ja je lag op zeil armzalig lam te gieren

en je baste wees op je papieren
in de donkerte gezichten
dood voor ogen
waar TL-licht bloot en wittig

ieder schminkte
elk vergaapte zich aan jouw verlet

je kreunen hulpeloos verstikte hik je
stamelde je brulde dat je aan geen leven
dacht zoals de uitgeredene betaamt

je wagen heeft je
heb je heeft je auto
in die trens en jij zou toen jij ja jij?

voor Shrinivási

eb:

en je handen
wrongen zich
een weg door dit
vermolmend grijze
hout, door deur en dorpel, dit

bleek huis al bijna wit, dit

drooggevallen
wrak.
Dan kermen vogels
om zo'n donker wak
dit
roestig zinken
dak
van droge mest meel vogeldrek
er dansen vleugels
waar het stooft   erwulfd
muf
dood leeft onderdeks -

vloed:
dreef dat schurkende
karkas langs stadse trap
nu stilte
stem heeft
mensen
zich ontlarven
naakt en mager.
Daar:
vleugels breken los, jij
met hun meel bepoederd zíngt
van huis en wak
je huizend
hart
gepantserd, wrak
nog éven
dan

eb.

Gestalte, wadend.
Door
al droger modder zand

Shrí

jij omstóvene

Shriní

Shrinivási

de vogels tuimelen

de

groen
h
kolken om je a heen
r
t vogels

die dag

toen ze je zwarte daden
en dat uur
waarop ze je bezaten
de minuut
waarin je nog verklaarde
nooit meer zingen
zei je
en je snoepte stiekem
nog een aardbei
en je murmelde verzet je
was terug nog even vader aanstaande
in de langgerekte schaduw
van mahoniebomen

daar achter zo'n dikke stam
schuil ik je nazaat
kijk ik hef mijn hand stout op
en kwader weer dan jij
de vader tot de tweede macht
dan jij die mij verklaarde
witter nog dan zwart
je liep te hoop in onschuld
en het zware deel der natie
heeft je toen betaald gehaat

je stond in pak & zon
je stond te praten met wel zeven haltepalen
toen zijn ze gekomen haalden je
met hun verhalen zang
van bruin en bloed en bodem

je

had
ten langen leste je herhaald
waar je nog klaarder zou bestaan
je had je bijna al vertaald
in hoog en open zwaaiend hek
in houten hal trap kokosloper nee

in wát dan uit je warenhuis herinnering?

je kon van buiten je verbeelden jij
dit wendend niemendal die
ventilator fluisterende
nee schuddende
fan fan fan
ven ven ven almaar
vaker nee
je bént ontkennend voorwerp
en je bént gekooide zucht een zacht
ruisen dat kunstmatig krakend leven
en de schappen almaar leger

/sandwichhakken/ /reepgordijnen/

jij je drijft in je bedrading
rond de omgevallen
staande lampen
en om al wat was wat was wat was
in 't warenhuis waar jij
je alle dagen wilt herhalen

Ron Elshout
Vrij naar de natuur geschilderde verzinsels
Over de poëzie van Antoine A.R. de Kom

De eerste bundel van Antoine AR. de Kom, *Tropen* (1991), opent met twee reeksen: ‘Ogier de Gombaud’ en ‘Sir Walter Ralegh’, twee personages dus.

Wie is Ogier de Gombaud? Ik heb geen flauw idee. Zijn naam ziet er authentiek uit en de toevoeging boven de reeks, ‘aan Lodewijk XVIII van Frankrijk, 24 april 1815’, doet vermoeden dat Ogier op die datum wellicht een brief aan de koning heeft geschreven die ergens gepubliceerd is en dat de dichter deze tot een reeks van drie gedichten heeft omgewerkt.

Het is helemaal niet nodig op jacht te gaan naar de historische De Gombaud, want het ‘verhaal’ van de reeks is zonder moeite samen te stellen: Ogier de Gombaud is een simpel grenadier die in de val liep die voor Bonaparte was bedoeld. Met een schoener, Cybèle, werd hij naar Cayenne (in Frans Guyana) gebracht, waar hitte en muskieten zijn deel zijn. Nu schildert hij prenten van exotische vogels.

Of dit alles ‘waar gebeurd’ is, doet er misschien voor een historicus toe, voor de lezer van de gedichten is het antwoord op die vraag van weinig belang, - het gaat er om wat de dichter in taal met zijn stof doet.

De Kom kruipt in de huid van Ogier de Gombaud en schrijft:

> Sire, mijn lot: dat ik ben, noch denk, leef
> zo leeg als een schedel, gerot en verdoemd

Hij zet met behulp van het aloude adagium ‘Ik denk, dus ik ben’ de taal op spanning door de eenvoudige toevoeging van ‘noch’. Door die ontkenning wordt ‘dat ik ben’ alsnog ook ontkend en door ‘leef’ er op te laten volgen ontstaat er de paradoxale formulering: ik leef zo leeg als een gerotte, gedoemde schedel en daarom ben ik (er) niet en denk ik niet. In de tweede strofe herneemt ‘Ogier’ zijn eerdere formulering:

> Mijn lot. Dat ik denk, dus ben, leef
> Leeg als een schedel. Verrot. Gedoemd

Dat is een verheviging van de eerder geformuleerde bewustzijnsvernauwing: het *besef* van het ledig lot sluipt in de formulering die denken, zijn en leven samentrekt met ‘leeg als een schedel’.

In het tweede gedicht komt ook zo'n spel met een bekende formulering voor:

> Vrij, gelijk en broederlijk? Beroerd. Slik,
> Hitte en muskieten zijn mijn deel, dat wat
> Napoleon met harde hand Continentaal
> Verklaarde - het werd mij ontzegd. Ach, ik
>
> Was van geen belang; hij heeft beschikt
> Zich tóch vergist: niet hij bedacht
> Mijn straf-heb ik mijzelf dan niet verbannen?
> Vrij ben ik, gelijk en broederlijk, ik zit
>
> Ga, sta, volg eigen wet. Beschik
> Over mijn eigen onderdanen: echt bestaande
> Vogels in plat vlak gevangen, stram, betrapt

Met prooi en al, vrij naar de natuur geschilderde
Verzinsels op velijn, staande in 't slik, zo ik.

‘Broederschap’ wordt meteen omgezet in ‘beroerd’ en de ideële leus ‘vrijheid, gelijkheid en broederschap’ verkeert in zeer aardse tegendelen: slik, hitte en muskieten en wordt met het woord ‘continentaal’ op enorme afstand gezet. Juist wanneer ‘Ogier’ zichzelfgeheel lijkt te willen wegcijferen, is er een kentering en neemt hij het lot in eigen hand door het Franse devies naar zijn hand te zetten: volgens zijn eigen wetten is hij vrij, gelijk en broederlijk en beschikt hij, evenals Bonaparte en de koning, over onderdanen. ‘De mens wikt en God beschikt’ wordt bijgesteld tot: Napoleon heeft beschikt, ik wik niet langer, maar beschik nu zelf.

Dan doet opnieuw de taal zijn werk: ‘echt bestaande/vogels in plat vlak gevangen’. De vogels, vaak gebruikt als symbool voor vrijheid, zijn hier beeld voor wat ‘Ogier’ overkwam (‘zo ik’), dat is wat hij in de vo-

gels herkend moet hebben: ‘gevangen, stram, betrapt’. Hier gebeurt echter ook met de vogels wat in een gedicht met de werkelijkheid gebeurt: de realiteit wordt van zijn dimensies ontdaan en vast gezet, of zoals het in het derde gedicht heet: ‘in beweging stilgezet’. De vogels mogen ‘echt bestaan’, hier zijn ze gevangen in de paradox van schilderij en gedicht: weliswaar ‘naar de natuur’ (‘Ware grootte,/Juiste kleuren’ staat er in het derde gedicht), maar tegelijkertijd vrije verzinsels, hetgeen onder andere te zien is aan het gestoei met de namen van de vogels in het derde gedicht: ‘boomeend, rotshaan en moerastiran’ uit regel 6 worden in regel 10: ‘boomtiran en rotseend’, alsof hun identiteit onzeker is. Zo ziet ‘Ogier’ de vogels, zo ziet ‘Ogier’ zichzelf, zo ziet Antoine de Kom Ogier. Het derde gedicht eindigt: ‘Terwijl de verf droogt klinkt rond/Mijn hoofd gezoem dat luider wordt: o Sire, een wesp/Kruipt op papier over 'n vogel die 'n wesp opeet.’ Als die wesp een beeld is voor de werkelijkheid, dan wordt die op het schilderij vernietigd, maar blijft buiten beeld onverminderd actief. Is de werkelijkheid uiteindelijk sterker, of blijft ze straks ook in de verf steken? De Kom laat het zorgvuldig in het midden, terwijl hij met het personage ‘Ogier de Gombaud’ inmiddels het beeld opgeroepen heeft van een banneling die met zijn brief en zijn schilderijen de leegte van zijn bestaan te lijf gaat, in de wetenschap dat hij die in beweging stilzet. Op papier wordt de wesp van de werkelijkheid opgegeten en desalniettemin opgeroepen.

Sir Walter Ralegh

Nadat hij in ongenade gevallen was, ging Sir Walter Raleigh (ook wel gespeld als Ralegh of Rauley) eind zestiende eeuw, tijdens het bewind van koningin Elisabeth, scheep om El Dorado te ontdekken. Zijn reis in en naar de volkomen onontgonnen gebieden van Zuid-Amerika mislukte uiteraard en om zijn falen te maskeren schreef hij *The discovery of the empyre of Guiana*, in welk boek hij suggereerde dat hij het pad gebaand had en dat de ontsluiting van El Dorado nu gemakkelijk plaats zou kunnen vinden. Een en ander verbeterde zijn positie bepaald niet. Jacobus I veroordeelde hem wegens vermeende deelneming aan een complot ter dood en na dertien jaar gevangenisstraf vertrok hij (in 1616) opnieuw. Doordat hij bij de Orinoco in gevecht kwam met de Spanjaarden mislukte ook deze expeditie jammerlijk en zodra hij terug was in Engeland werd hij onthoofd.

De tweede reeks uit *Tropen* bestaat uit acht zesregelige gedichten onder de titel ‘Sir Walter Ralegh’ die steeds eindigen met een verwij zing naar zijn naam. Het tweede gedicht luidt:

> Ik taal naar rare zaken,
> Kan de speelbal van gedachten zijn,
> Een slachtoffer van woorden die mij raken,
> Waardoor ik aangeslagen blijf
> Staan: hoofd van averij gekanteld,
> O die herrie van binnen - ik, Ralegh

Nu zou je bij dit gedicht nog kunnen denken dat het naar de historische Raleigh verwijst. Ook hij taalde naar ‘rare zaken’ als El Dorado dat blijkbaar de speelbal van zijn gedachten was. Hij werd geraakt en aangeslagen door beschuldigingen en het kost niet al te veel moeite in de vijfde regel zijn hoofd, waarin het nogal gegonsd

moet hebben, te zien rollen. Maar Antoine de Kom taalt zelf naar ‘rare zaken’, want de status van de ik-figuur in deze reeks staat niet vast. In het begin heeft deze nog het meeste weg van Sir Walter Raleigh, maar in het vijfde gedicht heet hij ‘Ik, roerganger’ en spreekt het gedicht de onzekerheid ook uit: ‘O die twijfel, wie ben ik - Sir Walt...?’. Het zevende gedicht zegt: ‘een verlaten schip/Zal ik blijven’ en: ‘ik ontdekkervan wat kwam noch bleef,/Ik, afwezige, die de zee in zich heeft’. Het laatste gedicht eindigt met: ‘de SIR WALTER RALEGH’ en maakt, door de simpele toevoeging van het lidwoord, van het personage een vergaan schip.

In de reeks spelen hedendaagse begrippen als ‘neonlicht’, ‘barpersoneel’, ‘*tijd voor Martini’* een rol.

Wie dus enige notie heeft van Raleighs leven ‘ziet’ hem en zijn tijd in de loop van de reeks samenvallen met het hedendaagse wrak van een schip dat zijn naam draagt.

De glorie van dit wrak

Wat bezielt een hedendaags dichter om zich eerst te vereenzelvigen met een banneling die de werkelijk-

heid te keer probeert te gaan met een schijnwerkelijkheid, om vervolgens twee andere 'mislukkelingen' (de man en het schip) tot precies zo'n schijnwereld te versmelten? Hans Lodeizenwisthetantwoord. Hij gaf het in:

Oneerlijk zeemansgraf

een paar momenten van de dag lukt
het mij te vluchten in een nieuwe wereld
daar zucht ik niet langer en is er geen
stem meer in mijn rug hoewel ik weet
dat ik terug moet maar ik huil niet.

als ik in deze wereld nu maar wat
langer kon blijven en elke dag weer
langer totdat ik van de gewone
wereld nog wel eens droom als een
kind dat 's avonds nachtmerries heeft,

maar niet meer in haar kan geloven,
omdat ik iets beters heb iets meer waard,
een schat gevonden waarin niemand
geloofde goud op de bodem der zee
van een schip vergaan niemand wist het

en dan zal mijn geluk ook zijn als
de glorie van dit wrak, een donkere
schim zwevend op de bodem der oceaan
een graf van dappere zeelieden wier
goud hun lijken als een lamp versiert.

Die 'nieuwe wereld, iets beters,' zou, zowel bij Lodeizen als De Kom, wel eens de wereld van het gedicht kunnen zijn. Opvallend is natuurlijk dat beide dichters als alternatief voor 'de gewone/wereld' in een wrak terecht komen. 'Iets beters [...] iets meer waard'? Lodeizen vergelijkt zijn dichterlijk geluk in een paradoxale formulering met 'de glorie van dit wrak'. De Kom en Lodeizen hebben blijkbaar oog voor de dramatiek, het grootse en de schoonheid van het verval, van de mislukking, zoals Baudelaire dat 'gezien' moet hebben toen hij een karkas subliem noemde en het vergeleek met een bloem die zich opent.

De Kom, Lodeizen en Baudelaire zijn het ook eens over de mislukking van het gedicht. Baudelaire schreef 'De albatros' en stelde daarin onbarmhartig dat de reuzenvleugels van de dichter hem in Lodeizens 'gewone wereld' danig in de weg zitten. De Kom noteert via 'Ogier' het inzicht dat in verf en in woorden de beweging (van de vleugels) wordt stilgezet. Lodeizen schreef, doelend op de wereld van het gedicht: 'o -mijn vriend - deze wereld is niet de echte' en houdt in 'oneerlijk zeemansgraf' voorzichtig slagen om de arm: 'als [...] kon [...] dan zal [...]'.

De romantische notie dat een gedicht werkelijk zo'n 'nieuwe wereld, iets beters' kan realiseren, zal wel niemand meer aanhangen, maar dat een gedicht die nieuwe realiteit kan zijn, heb ik nog nooit iemand horen bestrijden. Het is dan ook geen mislukte poëzie, het is poëzie van de mislukking. De poging die het gedicht is, mislukt, maar het gedicht zelf lukt. De poging het verleden terug te laten keren, loopt stuk, maar het gedicht is er:

Ik wacht op de verleden tijd. Eerst
Zit ik in rotan stoelen, spiegel beheerst
Mijzelf in ramen, tuur dan in 't duister nu:
De tand des tijds breekt af, *perdu*, als eerst.

Raleghs leven is al lang voorbij, *de* Ralegh is al lang gezonken, maar de versmelting van de twee, van heden en verleden, is in het gedicht een feit. In ‘Point parasol’ formuleert De Kom het zelf aldus:

Ik wil een omslagpunt, een wending
Het tropische in poëzie zoek ik, verrukking
Die besloten ligt in een mislukking.
Point parasol. Fris stipje op de keerkring.

Sneeuw in de tropen

De in 1956 in Den Haag geboren Antoine de Kom verbleef van zijn tiende tot zijn veertiende jaar in Suriname en heeft daar de tegenstrijdigheden van dat land ervaren: enerzijds de intensiteit van de kleuren, geuren en het licht, anderzijds het trage, onbewogene, lome van de warmte. Tel daar nog het verschil tussen het Surinaamse verleden en het Nederlandse heden bij op en het is niet verwonderlijk dat zijn poëzie poogt zich op de snijvlakken van de contrasten te bewegen. Een aantal gedichten in *Tropen* zoekt het tro-

pische vooral in de herinnering, maar er zijn al gedichten die een ontwikkeling laten zien die De Kom in *De kilte in Brasilia* (1995) verder uit zal bouwen. Het zijn gedichten waarin, evenals in 'Ogier de Gombaud' en 'Sir Walter Ralegh', gepoogd wordt tegengestelden bij elkaar in één gedicht, in één ervaring te brengen. Daar zit een mystieke component bij, omdat de uiteindelijke inzet is de grenzen ertussen te slechten. Zo is er het gedicht 'Hortus botanicus' dat evoceert hoe tijdens een winters bezoek aan de tropische tuin de sneeuw op de kas verandert in 'helder wit licht in de wolken en route/Tussen cumuli' en zo de herinneringen oproept aan de vliegreis en de landing in het tropische landschap met de Dakota. In de reeks 'Epidauros' vallen het 'heden', een bezoek aan Epidauros, en het verleden, *in casu* lessen in klassieke talen, Griekse mythologie en Surinaamse elementen en niet te vergeten de verschillende talen samen: Artemis staat omgeven door marrons, Hecate peddelt in een korjaal, Hermes spoedt zich naar de Tafelberg, zwetende negerslaven roeien langs de kust van Troje.

Een tropische poëtica

Het kwatrijn uit 'Point parasol' is een poëticaal gedicht. De dichter zoekt 'het tropische in poëzie', schrijft hij. Het *woord* 'tropische' is zelf zo'n snijpunt van twee werelden. Uiteraard verwij st het naar het gebied tussen de keerkringen en specifieker naar Suriname, maar tegelijkertijd betekent het 'figuurlijke', 'metaforische'. De Koms poëzie is dermate talig dat hier geen sprake is van de ene of de andere betekenis, maar van de twee betekenissen tegelijkertijd en daarmee is het gedicht zelf zo'n omslagpunt dat de ene werkelijke wereld omzet in 'een nieuwe'. Willem van Toorn heeft dat in een gedicht wel eens als volgt omschreven: 'Woorden laten snijpunten in zich toe/van plaats en tijden jaren uit elkaar.'

Door te zoeken naar de 'verrukking/die besloten ligt in een mislukking', plaatst Antoine de Kom zijn poëzie in een symbolistische traditie. Sötemanns artikel 'Twee modernistische tradities in de Europese poëzie', definieert de symbolistische poëtica als volgt:

1. Er moet iets *nieuws* gemaakt worden.
2. Kunst moet beschouwd worden als (een vorm van) religie. Een gedicht is dan een instrument ('een middelaar') ter verkenning van de onbekende essentie van het leven en men mag hopen dat het gedicht uiteindelijk het mysterie zelf zo niet zal belichamen dan toch tot uitdrukking brengen.
3. Centraal staat het gedicht zelf en niet de persoon van de dichter; het is niet de dichter die iets uitdrukt, maar het gedicht.
4. Een gedicht kan onmogelijk een nabootsing zijn van de werkelijkheid.
5. Een dichter begint geen gedicht, het gedicht begint in de dichter wiens taak het is een medium te zijn dat het gedicht *maakt*. Een gedicht ontstaat niet, het moet worden gemaakt.
6. Het enige materiaal dat een dichter ter beschikking staat is taal, woorden. En dus geen ideeën of gedachten.

7. Spectaculaire effecten moeten worden afgezworen, eerder bestaat de neiging tot versobering.
8. Het gaat om helderheid, hetgeen iets anders is dan simpelheid.
9. Vaak zal poëzie haar eigen object worden, soms impliciet, soms expliciet.
10. Er is een wezenlijk besef van échec, het einddoel blijft onbereikbaar.

Deze *checklist* werkt naar twee kanten: het kost geen enkele moeite de poëzie van Antoine de Kom punt voor punt af te vinken, zodat de conclusie onontkoombaar is: die is symbolistisch. Omgekeerd kan de poëzie van De Kom goed dienen om de lijst van Sötemann te controleren. Wanneer echter de *dichter* gevraagd wordt zijn poëzieopvattingen te formuleren dan doet hij dat in 'Gloeiend groener nog' (in: De Revisor, 1997, nr.5/6) aanmerkelijk minder wetenschappelijk en vele malen paradoxaler:

> Poëzie is BEWEGING en beweging poëzie mits zij
> trópisch bewogen is. Die poëzie speelt zich af tussen
> keerkringen, is aldus natuurlijk en ijskoud
> zet zij zich daartegen furieus af. Binnen haar keerkrin-
> gen is zij
>   nadering en het lijkt telkens wel alsof zij haar eigen
>   koers
>   miskent door elke nadering als echec te laten slagen.

> Poëzie is WENDEND WENDING en zo haar eigen
> richting en ook haar
> beweging vreemd. Daarom alleen al, omdat zij, tro-
> pisch gebonden,
> zich moet laten verteren om te kunnen opbloeien. In
> oerwoud woekert
> het verval en louter op die voorwaarde kan ook zij
> bestaan.
> Hierin ligt het werkzame beginsel van deze poëzie: dat
> zij zichzelf
> vreemd is en van iedere vaste identiteit ontdaan.
> [...]
> Bloeiende poëzie is een vervallende poëzie.

Je zou bijna zeggen: 'Geen wonder dat de verrukking van de mislukking De Kom zo na aan het hart ligt,' want als hij zoveel tegelijk van poëzie eist ligt het fiasco wel erg binnen handbereik. Als ik de dubbele betekenis van 'trópisch' en het door het effectieve enjambement wel zeer dubbelzinnig geworden 'ijskoud' (zowel bijvoeglijk naamwoord bij 'poëzie' als bijwoordelijk gebruikt bij 'afzetten') buiten beschouwing laat, blijven er nog genoeg paradoxen over om de tanden op stuk te bijten. Poëzie is beweging, wendend wending *en* haar beweging vreemd. Poëzie moet zich laten verteren om te kunnen opbloeien. De 'moeilijkheid' zit hem er niet in dat de afzonderlijke formuleringen zo lastig zouden zijn, integendeel zou ik zeggen, die zijn met enig nadenken tamelijk eenvoudig op te lossen. Poëzie is een metaforische (ik beperk me nu even tot déze betekenis) beweging, omdat ze de wereld van de werkelijkheid omzet in een wereld van woorden en daarom zal de poëzie de werkelijkheid als het ware moeten verteren om zelf te kunnen bloeien. Daarbij zal de poëzie zich door de lezer moeten laten verteren ('ontbinden') om ín die lezer tot volle bloei te kunnen komen ('ontkiemen'). De moeilijkheid voor de dichter, en niet zozeer voor de lezer, is dat hij voor zichzelf aan deze complexe eisen zal willen voldoen en dat is een heel wat ingewikkelder probleem dan 'alleen' de versmelting van twee verschillende klimaten, zowel in culturele als in atmosferische betekenis.

Zwoegen met rotte woorden

De Koms bundel uit 1995 mikt nog wel op het samengaan van de twee uitersten. De eerste gedichten zijn toegespitst op het verbinden van het Europese met het exotische:

Sneeuw en zand

I

Zodra het zacht begon te sneeuwen
heb ik mijn winterjas gespreid over het zand.
Op dorre grond tussen amandelboom en flamboyant.

Loom in de schaduw van het lover
hoor ik nu hoe een ara krijst,
terwijl de wind de bladeren doet ruisen:

ik vang de vlokken op met open mond.
De hitte doet mijn leden rillen
en alle bruingevlekte bladeren verstillen.

De papegaai krast als een raaf,
vliegt op, en laat mij achter -bezweet kneed
ik een sneeuwpop uit het wit savannezand.

II

Terwijl ik aanvriezende woorden wasem
is stil de sneeuw gevallen.
Mijn bevroren woorden klinken dof.

Ik ga en druk mijn voetstap af
in witte grond. Dan stuit ik op mijn winterjas
tussen amandelboom en flamboyant: gekras.
Er rest droog zand als ik
mijn jas wegtrek - de dooi valt in.
In zilverkleurig maanlicht glinstert witte plek

na witte plek. Verblindend gapen
witte gaten tussen stug groen gras: een ara ziet
mijn woorden smelten in 't heet savannezand.

Het accent in deze bundel komt echter meer te liggen op het verval en is daarin harder en scherper dan de eerste. Opvallend daarbij is dat het gedicht niet alleen het verval in (of: van) de werkelijkheid beschrijft,

maar ook bij voorbaat de mislukking die in taal plaatsvindt in herinnering brengt. Er is steeds wat Sötemann noemde ‘een wezenlijk besef van échec’. Formuleringen als ‘Mijn bevroren woorden klinken dof’ en ‘mijn woorden smelten’ uit het bovenstaande gedicht duiden op het besef dat de taal uiteindelijk als ontoereikend beschouwd wordt: sneeuw en zand, papegaai en raaf, kou en hitte, worden weliswaar samengebracht in één gedicht, maar zullen niet in elkaar opgaan. Een zinsnede uit ‘Aanzet tot een tropische poëtica’ wordt een van de thema's van de bundel: ‘gedenk ik de mislukking die in poëzie begint’. Deze zin vindt zijn echo's in talloze andere: ‘Mijn juk bestaat in etterende taal,/ik zwoeg met rotte woorden - tropen in ontbonden staat’; ‘hiërogliefen van mijn eigen taal’; ‘Hoe voeg ik woorden toe aan wat ik doe?’; ‘het krot bizarre / strofenbouw’.

Ondanks (of misschien juist: vanwege) het vermoeden dat ‘het uur waarop de laatste twijgen/van mijn taaltak breken nadert. //En slechts vreemde wo orden zullen klinken,’ stelt hij deze retorische vraag:

> Als voortaan zonder eigen taal niets dan
> stilleven blijft, wie zal dan leven geven
> aan de vruchten van volmaaktheid
>
> die zich ongenaakbaar rijpend lenen
> tot vergaan in steeds maar heter zon?

Want dat is natuurlijk wat de dichter, wat poëzie, paradoxaal genoeg, doet: aan dat wat vergaat een nieuwe wereld (‘leven’) geven. In het volle besef van de vergankelijkheid van die werkelijkheid en in het volle besef van het ontoereikende van de taal: het blijven uiteindelijk vrij naar de natuur geschilderde verzinsels.

De diaspora van de woorden

In ‘Aanzet tot een tropische poëtica’ schrijft De Kom: ‘Ik denk aan woorden vreemd en toch vertrouwd,/dan weer vervreemd als zwarten zwervend: hun diaspora.’

Antoine de Kom bewees in zijn beide bundels weinig problemen te hebben met vormvaste gedichten. Hij schreef kwatrijnen, een villanelle, sonnetten en sextetten, maar al in de eerste bundel komen een paar reeksen voor, ‘Palmen’ en ‘Vermiljoen’ bijvoorbeeld, waarin hij experimenteert met de vorm van de gedichten en het wit een andere dan traditionele, meer ontregelende functie geeft. Het lijkt me dat hij in de gedichten die hij na *De kilte in Brasilia* in De Revisor publiceerde, probeert het ontbindende van de taal niet te benoemen of te beschrijven, zoals hij in de bundel nog veelvuldig deed, maar de ontbinding deel uit wil laten maken van de vorm van het gedicht. De verstrooiing van de woorden wordt als het ware op de bladzijde zichtbaar, hetgeen een sterk vervreemdend en ontregelend effect heeft, dat vorm en inhoud sterk op elkaar betrekt en het devies van Willem Kloos, dat vorm en inhoud één zouden moeten zijn, in herinnering brengt. Men kan dit goed zien aan het hierbij gepubliceerde ‘reepgordijnen’. De gedichten vallen op papier uit elkaar als een sneeuwpop van wit savannezand, De Kom schrijft geen sonnetten, maar ‘de resten van een perfect sonnet’ en in die ontbonden strofen spelt hij zijn elegieën.

Literatuur

Antoine A.R. de Kom, *Tropen*. Querido, Amsterdam, 1991; *De kilte in Brasilia*. Querido, Amsterdam, 1995; 'Hansen ex-Hansen', 'Simón Simón zeg zogezegd Simón', 'Gloeiend groener nog', in: De Revisor, resp. 1996, nr.1; 1997, nr.3 en 1997 nr.5/6.
A.L. Sötemann, *Over poëtica en poëzie*, Groningen, 1985.

Ron Elshout, 'Groeten uit Babylon, In het doolhof van het symbolisme', In: *BZZLLETIN* 234.

Arie Storm
Vader gaat niet op reis
over *Blauw Curaçao* van Kees 't Hart

Michaël Zeeman schreef in het jubileumnummer van het literaire tijdschrift Optima (nr. 50, maart 1996) onder meer het volgende: ‘wie de moed heeft na te lezen wat de doodvermoeide jury's van Libris en Gouden Uil-prijs dit jaar op hun lijstje hebben gezet, weet dat in die kringen het optimale [...] tot taboe verklaard is. Waar het hun precies om begonnen is laat zich niet meer achterhalen, het moet iets met gemak en hersenloosheid te maken hebben, met een gezapige voorkeur voor het *laissez-faire*, die nog slechts getuigt van een peilloze verveling.’

Ook Max Pam ergerde zich in zijn column in NRC Handelsblad van 27 februari 1998 aan de keuze die door een beroepsjury uit het boekenaanbod is gemaakt. Pam deelde mee dat het boek dat hem het afgelopen jaar het meeste plezier heeft bezorgd *De grot* van Tim Krabbé is en dus keek hij ervan op dat deze roman niet op de *shortlist* (Pam vergist zich: hij bedoelt *longlist*) van de Libris-prijs stond. Pam: ‘Het hoort volgens de jury dus niet tot de 25 beste boeken die in 1997 in de Nederlandse taal zijn geschreven.’ Pam zoekt de oorzaak van de in zijn ogen merkwaardige selectie niet in de hersenloosheid van de juryleden, noch in hun vermoeidheid, maar in het volgende: ‘Literatuur in Nederland mag geen vaart hebben. Zij moet eerder een beetje tobberig zijn. Literatuur in Nederland is niet iets componeren en construeren, het is meer getuigenis afleggen van een diep doorvoeld menselijk probleem.’

Al met al is er enige onvrede aan het ontstaan over de boeken die door de jury's van grote commerciële prijzen worden uitverkoren om op short- of longlisten te mogen figureren. Om dergelijke teleurstellingen als die van Zeeman en Pam te voorkomen kan men beter bij voorbaat bedenken wat de selectiecriteria zijn die door de beroepsjury's worden aangelegd. Het zijn er drie.

Ten eerste wordt bekeken tot welk genre een boek moet worden gerekend. Valt er met geen mogelijkheid te bepalen of een boek een roman, een verhalenbundel, een dichtbundel, een autobiografie of een essaybundel is, dan wordt het genomineerd. Een roman waarin essayistische uitstapjes worden gemaakt maakt überhaupt meer kans om te worden genomineerd dan een roman waarin dit niet gebeurt. De verklaring hiervoor is eenvoudig: beroepsjury's worden gedomineerd door literatuurcritici die over het algemeen zelf geen fictie schrijven en die dan ook de essayistiek als het belangrijkste genre beschouwen omdat ze dat min of meer zelf bedrijven.

Ten tweede wordt er gekeken of auteurs naast hun romans veel stukken schrijven in belangrijke kranten en/of weekbladen. Is dat het geval, dan wordt het boek van de auteur in kwestie ook genomineerd. Daarmee slaan de beroepsjuryleden twee vliegen in één klap: ze nomineren auteurs die blijkbaar op essayistisch gebied aan de weg weten te timmeren (zie het eerste criterium) en ze nomineren auteurs die in het literaire circuit tot de opinieleiders kunnen worden gerekend, en dan zit je altijd goed.

Het derde en laatste criterium dat wordt gehanteerd is al aangestipt door Pam: de romans die worden genomineerd moeten populair zijn bij een groot publiek en het grote publiek leest het liefst boeken waarin op een rechtstreekse manier getuigenis wordt afgelegd van een diep doorvoeld menselijk probleem. Daarbij moet bij voorkeur

vanuit een losersperspectief het diep doorvoelde menselijke probleem worden beschreven, een perspectief dat al in de titel tot uitdrukking kan worden gebracht.

Proza als levensbegeleiding

Dat het in de mode is in romans een diep doorvoeld menselijk probleem zo rechtstreeks mogelijk te behandelen en dat dit op allerlei manieren ook nog wordt gehonoreerd, vormt de voornaamste bedreiging van de literatuur. Auteurs schrijven heel direct

over zo'n probleem, zonder de omweg van de literatuur, en gooien in interviews dergelijke zaken ook met veel graagte ter tafel. Een interview met een schrijver ontaardt steeds vaker in ontboezemingen over door wiegendood gestorven baby's, vroeggestorven echtgenoten, enge ziektes en getuigenissen van hoe zware depressies met pillen succesvol kunnen worden bestreden. Je hoeft schrijvers tegenwoordig niet meer persoonlijk te kennen om erachter te komen wie van hen weduwnaar of weduwe zijn, wie er in een gesticht hebben gezeten, wie heel vlug woorden achterstevoren kunnen uitspreken of wie van hen onder psychiatrische of doktersbehandeling staan.

Lezers hunkeren naar dergelijke gegevens. Katja de Bruin noteerde in de VPRO-gids (nr. 10, 1998) naar aanleiding van een bezoekje aan een leesclubje in Haaksbergen: ‘In hoeverre zou dit boek autobiografisch zijn, zou de schrijfster zelf ook een dochter hebben, vraagt iemand zich af.’ Alsof dat soort kennis ook maar iets zou toevoegen aan de kwaliteiten van een roman. Maar goed, de dames zijn trouwe kijkers van het televisieprogramma van Hanneke Groenteman (‘om op ideeën te komen’) en worden door schrijvers bij uitstek in dit programma op hun wenken bediend. Schrijvers verschijnen op de televisie steeds vaker als priesters, therapeuten, samenwerkers, meelevers, komieken en milieudeskundigen, en dus eigenlijk nooit meer als schrijvers. Ik parafraseer hier Kees 't Hart, die in het essay ‘Voor de afgrond’ (gepubliceerd in De Revisor, nr. 5/6, 1994) verder onder meer opmerkte: ‘Poëzie [wat mij betreft kan hier ook proza worden gelezen, AS] dreigt alleen nog levensbegeleiding te zijn. Stervensbegeleiding. [...] Poëzie als therapie. Dichtbundels als verslaggeving van het leven zelf, een documentatie daarvan, gedichten die moeiteloos onder te brengen zijn in rubrieken als: Vader Op Reis, In Het Museum, Moeder Ziet Een Mooie Vogel, Alweer In Het Museum, Bij Vrienden Op Bezoek, De Kinderen Het Huis Uit, Ook Dichters Hebben Liefde Nodig, Was Het Overal Maar Een Beetje Stiller, Uit Kamperen, Moeder Heeft Een Nieuwe Vriend.’

Leesclubjesvrouwen

De roman *Blauw Curaçao* (1996) van Kees 't Hart kan worden beschouwd als een uiting van protest tegen de toenemende banalisering van de literatuur. In dit boek logeert een jongen van negentien met zijn moeder in het huis van een vriendin van zijn moeder. Deze twee vrouwen - de moeder en haar vriendin - worden door 't Hart neergezet als typische leden van een leesclubje, vrouwen dus die een beetje ongelukkig zijn en ‘met wie je, zelfs als je ze niet kende, medelijden mocht hebben, die hun leven begeleidden met boeken over andere vrouwen die er het liefst net zo als zij voorstonden en die ze daar in hun hart om haatten.’

Zulke vrouwen wonen in huizen die volgestouwd zijn met planten, en dus staan die planten in het huis van de vriendin van de moeder ‘op tafeltjes in vazen, op de grond in bruine bakken, tegen de wand, tussen de boekenkasten, groene slierten die het behang overwoekerden en waartussen slijmachtige vlekken glinsterden. Planten als vingers verwikkeld in obscene gebaren, lachwekkende mossculpturen waartussen minuscule wezens de hele dag de kamer in lagen te staren, reusachtige zwartgrijze bladeren [...], iedere dag een stukje hoger en wanhopiger, bijeengepropte varens in

vuurrode vazen, treurig hangende gele en paarse bloemen en droogboeketten, lange staken met bruine pluizen erop.'

Het beeld wordt door 't Hart verder ingekleurd doordat hij de vrouwen een *would-be* sociale belangstelling meegeeft. Over de vriendin van de moeder wordt door de hoofdpersoon van *Blauw Curaçao* opgemerkt: ‘Ze had soms wel de toon van iemand die zich van grote afstand solidair weet met alle onderdrukten waar ook ter wereld en die zich tijdens een verblijf in een koloniaal gebied direct in folkloristische kleding zou hullen waar de plaatselijke bevolking zelf zich diep voor schaamde omdat de slavernij er symbolisch in werd uitgebeeld, of zich zou storten in de plaatselijke bestuurlijke en koloniale kringen omdat je van binnenuit ook veel kon bereiken.’

De vrouwen leggen verder een enorme bewustheid voor het milieu aan de dag (de toekomst van Nederland schetsen ze als ‘eentje met een drastisch toenemende asfaltering’) en om het beeld te vervolmaken wordt ten slotte de nationale voorzitster van de verenigde Nederlandse leesclubjes (koningin Beatrix) als *running gag* opgevoerd: ‘[Koningin Beatrix riep ons ertoe op] ons niet meer verlaten te voelen, ook niet onder moeilijke omstandigheden, ze had er ingewik-

kelde toespraken over gehouden die ze in de praktijk bracht door zichzelf midden tussen duizenden andere mensen te laten fotograferen.'

Door zo openlijk de draak te steken met leesclubjesvrouwen laat Kees 't Hart met *Blauw Curaçao* een potentieel groot kooppubliek schieten, en dat publiek komt ook op een andere manier niet aan zijn trekken: in de roman worden géén fijne herinneringen opgehaald aan de tijd dat de auteur op Curaçao heeft gewoond; de roman is geen Vader Op Reis geworden. Veelzeggend in dit verband is dat de hoofdpersoon uit de kist die hij op de zolder van zijn moeders vriendin aantreft behalve herinneringsboeken over Curaçao ook een pornoboekje opdiept: het zwelgen in herinneringen wordt zonder pardon gelijkgesteld aan het je verlustigen aan plaatjes van mannen en vrouwen 'die soms met z'n drieën of vieren tegelijk aan het neuken sloegen, in restaurants, parken, treinen, circussen en verzekeringskantoren'. In plaats van met herinneringsbeelden moeten we het dan ook doen met hilarische opsommingen als de volgende: 'koraal, kajuit, bananen, tamarindes, piraten, schepen, bruggen, strandvogels, schildpadden, zeilen, poeder, een haai, twee haaien'. Een opsomming die als volgt wordt afgerond: '"Naar de hoeren," schreeuwde hij, "de stempelfabriek, scheepswrakken, papegaaien, kippenveren, meeuwenstront."'

Onthulling

Om misverstanden te voorkomen: literatuur is vaak tot een banaal thema te herleiden, daar is niets mis mee, waar het om gaat is de aanpak. Het onderwerp van *Blauw Curaçao* is banaal genoeg, al zal ik het hier niet onthullen. De gebeurtenissen die in deze roman worden beschreven spelen zich niet daadwerkelijk af op Curaçao, maar de speculaties over wat er zich op dat eiland heeft afgespeeld zijn er niet minder talrijk om. Tot op de laatste bladzijden (waar inderdaad plaats is ingeruimd voor de grote onthulling) wordt geheimgehouden wat er op Curaçao precies is gebeurd. Kees 't Hart kiest voor de omweg: op het moment dat de onthulling komt weet de lezer, door de listige wijze waarop hij de gegevens aangereikt heeft gekregen, al wat er is gebeurd, zonder dat dit de vreemdheid of triestheid van de gebeurtenis heeft aangetast. Door over alles wat van belang is zo direct mogelijk te schrijven, door een diep doorvoeld menselijk probleem rechtstreeks te behandelen -wat Kees 't Hart dus niet doet - krijg je het effect dat de lezer geen kant meer op kan.

Van het gevoel geen kant meer op te kunnen heeft de hoofdpersoon van *Blauw Curaçao* veel last wanneer hij wordt geconfronteerd met de onomwonden tirades van zijn moeder. Op die momenten meent hij niet de gelegenheid te krijgen zich tot zijn eigen ziekte te kunnen bekeren, 'niet op haar manier maar op die van mezelf'. De moeder van de hoofdpersoon wil uitverkoop houden van groot leed, maar de hoofdpersoon trapt daar niet in. De hoofdpersoon stelt zich als hij naar zijn moeder luistert op als een weerspannige lezer van de romans van Anna Enquist, Arnon Grunberg of Nelleke Noordervliet: hij leest het allemaalwel - en ja: het is heel erg -, maar uiteindelijk werkt de enorme hoeveelheid niet-gemotiveerd leed die je als lezer over je uitgestort krijgt onbedoeld op de lachspieren. Bij Kees 't Hart (die zo oneindig veel geestiger schrijft dan genoemd drietal) vergaat je geleidelijk aan het lachen wel.

Tips

Om in aanmerking te komen voor een nominatie op een van de long- of shortlisten van de grote commerciële prijzen moet bij Kees 't Hart - kortom - het roer flink om. Allereerst moet hij zijn gedichten en zijn proza niet meer gescheiden publiceren, maar gewoon door elkaar heen, in één band. Ten tweede moet hij in zijn romans meer serieuze essayistische stukken verwerken en zal hij dus zijn neiging om overal grappen over te maken moeten onderdrukken. Tot slot zal hij in de toekomst op een rechtstreekse wijze over een diep doorvoeld menselijk probleem moeten leren schrijven. Hij kan bijvoorbeeld daar al een begin mee maken door zijn boeken voortaan op te dragen aan hem onlangs of langgeleden ontvallen familieleden, vrienden of kennissen. Mocht hij enkele jaren in een gesticht hebben doorgebracht, dan moet hij daar sowieso meer gebruik van maken. Wat hij nu maakt, is literatuur. En dat alleen is allang niet meer genoeg.

Arie Storm (1963) is redacteur van BZZLLETIN

Reprise
Yves van Kempen

Rome

In de zomer van 1967 kwam ik in Rome aan op Campo dei Fiori. Om precies te zijn in *trattoria Da Francesco* waar Mauro oberde in het eethuis van zijn ouders. Dat was nog in de tijd waarin de stamgasten hun eigenbereide stoofpotje in het fornuis mochten opwarmen om het vervolgens met de nodige luidruchtigheid aan een van de tafels smakelijk te verorberen. Alleen de wijn kwam van het huis zelf en werd afgerekend.

Daar at ik voor het eerst *pollo alla Romana, petto di vitello, involtini in salsa rossa, zuccine ripieni* en *coda alla vaccinara* en meer van die typisch Romeinse gerechten, allemaal huisbereid. De fijnproever Frederico Fellini was er met zijn vrienden een regelmatige gast, zonder twijfel vanwege het bijzondere van deze originele volkskeuken. Dat was genieten in die dagen, dit eten in de buitenlucht, omringd door de zwoele hitte van een de late augustusavond, met onder handbereik een tintelend glas koele wijn, gerijpt in de bergen uit de omgeving van de stad - witte Frascati. Terwijl de nacht over Rome viel, versomberde op het midden van het plein de gestalte van een bronzen monnik met kap, een standbeeld van de dominicaner monnik Giordano Bruno dat er in 1887 werd neergezet door een van de weinige anti-kerkelijke regeringen die Rome ooit kende, ongetwijfeld om het Vaticaan te pesten. Het kunstwerk herinnert aan zijn terechtstelling in 1600 en draagt het opschrift: A *Bruno - il secoio da lui divinato -qui dove il rogo arse*: Aan Bruno -het tijdperk door hem voorzien - hier waar de brandstapel laaide. De naam van deze kerkelijke vrijdenker met zijn voor die tijd ketterse opvattingen, was toen nieuw voor me. Sindsdien volg ik van deze in 1548 te Nola geboren Zuiditaliaan het spoor terug. Bruno was een veellezer met een filosofische belangstelling. Behalve de klassieken en de canonieke teksten kreeg hij ook een hele bibliotheek aan speculatieve opvattingen onder ogen die daar dwars tegen in gingen. Hij ving een vleug op van de toen uiterst moderne Copernicaanse ideeën en koketteerde er openlijk mee. Voordat zijn kloosterorde hem daarop (bestraffend) kon aanspreken, was de geslepen monnik alweer de Alpen over op weg naar Engeland. Toch mocht die vlucht niet baten, de inquisitie wist hem uiteindelijk te vinden met als resultaat zijn hierboven beschreven tragisch einde.

Bruno'sverblijf in Engeland duurde slechts kort, tweeëneenhalf jaar, maar het waren wel uiterst vruchtbare jaren waarin hij onder meer zijn literair veel geroemde *Cena de le Ceneri* (Aswoensdag-maal) schreef. Bruno verenigt de literatuur en wetenschap van zijn tijd in zich, een belangstelling die hij weet te delen met de beste geesten uit zijn spirituele omgeving Frances A. Yates richt in zijn fascinerende studie *De Geheugenkunst* (1966) zijn volle aandacht op Bruno's opvattingen over de techniek van het geheugen.

Terug van dit Romebezoek begon ik over de stad te lezen, het eerst Bertus Aafjes' *Een voetreis naar Rome* en daaruit vooral de passage over het plein dat ik inmiddels zo goed had leren kennen: ‘Komt gij ooit op uw reis in Rome, ga het Campo dei Fiori zien.’ Het Campo dat hij zich herinnert, strekt zich vooral uit naar de vele gezellige straatjes en pleintjes in de omgeving ervan, waar Oek de Jong in *Opwaaiende zomerjurken* (1979) zijn hoofdpersoon Edo laat neerstijken in een goedkoop hotelletje.

Vanuit zijn kamer met balkon heeft Edo daar de mogelijkheid ‘de tentzeilen van de marktkramen op de Campo dei Fiori’ te zien. Dit gebied biedt de aanblik van een overvolle rommelmarkt, of om het zo typisch, vederlicht gerijm van Aafjes te citeren, dit is het terrein: ‘Van snuffelaars naar snuisterij,/Die hen, na wat loven en bieden,/Kopen voor een appel en een ei./De uitgelezenste meesterwerken/Ziet men tussen het oud roest staan,/Kortelings uit gesloopte kerken/Zo maar als afbraak weggedaan.’ Op een steenworp hiervandaan, in de Via Caetani, wordt voorjaar

1978 de vermoorde Aldo Moro teruggevonden in een Renaultje, de christen-democratische politicus die naarmate de novelle vordert het denken van de hoofdpersoon uit Nicolaas Matsiers' *De eeuwige stad* meer en meer in beslag zal nemen.

Mijn Campo is een ander, is dat van de kleurrijke groente- en fruitmarkt met hier en daar een kraam voor bloemen en tweedehands kleren, waar de moeder van Mauro haar ingrediënten inkocht die ze in de maaltijden voor haar middag- en avondmaalsgasten verwerkte. Het Romeinse levenstempo is hier na eeuwen nog onveranderd gebleven. Verschillende tijden stoten op deze plek op elkaar, dat maakt haar zo boeiend. De markt ligt in het hart van het Rome uit de renaissancetijd, vormt het centrum van een typisch middeleeuws stratenplan waarvan de fundamenten bestaan uit de resten van het Theater van Pompeius, het toneelbouwwerk waar de komedianten uit de dagen van de keizers zich zo volledig thuis voelden bij de presentatie van hun *ludi scenici*, de naar Grieks model gesneden tragedies en komedies.

In deze contreien ook werd de reusachtige Hercules gevonden die inmiddels een prominente plaats heeft gekregen in het Vaticaans Museum. Dat was een orakelbeeld waar - zij het met enige moeite - een niet al te fors uitgevallen persoon in kon klimmen via een opening in de achterkant van het hoofd. In 1864 werd deze act nog eens gedemonstreerd in aanwezigheid van enkele prominenten uit de stad. Een jonge beeldhouwer perste zich het beeld binnen en ging een dialoog aan met een van de toeschouwers. Omstander Lanciani beschreef het effect met de volgende woorden: ‘Het geluid van zijn stem was werkelijk indrukwekkend en bijna bovennatuurlijk, toen hij de vragen, die hem gesteld werden, beantwoordde!' Zo werden mensen goden.

Wie vanuit de kakelbonte drukte op en rondom Campo dei Fiori de wereld van *De Komedianten* (1917) binnenstapt, de jammer genoeg zo verontachtzaamde historische roman van Louis Couperus over zijn geliefde Rome, overbrugt eeuwen, maar zet in feite slechts een kleine stap, zo nauw sluiten beide sferen nog steeds op elkaar aan. Het boek speelt in de eerste eeuw na Christus tijdens het tiranniek bewind van keizer Domitianus, een meelijwekkende figuur. Het oude centrum van de wereld, de stad Jeruzalem, is verwoest en de Germanen zijn vooralsnog gepacificeerd. Rome is de nieuwe wereldstad en baadt zich in de lente. Het seizoen lijkt extra glans te geven aan de macht en de betekenis van de stad. Toch ruikt het in de nauwe steegjes en open pleinen, waar tafelschuimers en senatoren, parasieten, moordenaars en schichtige hovelingen rondzwerven, reeds naar verval en bederf. Twee kenmerken van neergang waar Louis Couperus wel raad mee wist. Ze prikkelden zijn fantasie altijd bovenmatig, en dat doen ze nu opnieuw. Misschien wel daarom rekende hij deze roman tot een van zijn beste boeken. Wanneer hem namelijk vlak voor zijn dood in 1923 wordt gevraagd welke van zijn boeken hem het dierbaarst zijn, antwoordt hij: ‘Het zijn mijn antieke evocaties: *De berg van licht, Iskander* en *De Komedianten*.’

De oorsprong van *De Komedianten* ligt in het jaar 1916. Dan vertaalt Couperus het toneelstuk *Tweelingsbroeders* van de Romeinse schrijver Plautus. Hij heeft inmiddels voorgoed afscheid genomen van de Haagse kringen waar hij zo goed in thuis was. Meer dan dat zelfs: hij heeft ermee afgerekend in zijn zeer bewonderde romans *De hoeken der kleine zielen* (1901-1903) en *Van oude menschen, de dingen die voorbijgaan* (1906). Alle deernis die er uit dit werk spreekt ten spijt, is die

afrekening zo volkomen dat deze schijnwereld hem geen stof meer te bieden heeft. De antieken beginnen hem nu steeds meer te interesseren en te boeien. Couperus maakt ze zelfs onderwerp van zeer gedegen studie. Want hoewel de mythe wil dat Couperus een zorgeloze dandy was die het liefst over de Promenade des Anglais van Nice flaneerde - een mythe die overigens door de auteur zelf in het leven was geroepen - is het tegendeel eerder waar. Hij was vooral een noeste werker, iemand ook met een kos-mopolitische belangstelling, die zich al lezend en studerend een verbazingwekkende kennis van de oudheid had eigen gemaakt.

De antieke wereld ging hem vooral aan het hart vanwege het androgyne en dyonisische karaker ervan. Voor Couperus is de wereld van de oudheid synoniem met zaken als bevrijding en vrijheid, levensvreugde, genot, wijsgerige aanvaarding van het onvermijdelijke en verfijnde decadentie. Daarbij had de oudheid in zijn ogen schoonheid, en schoonheid is voor Couperus een bezield begrip, een baken dat hem houvast

gaf in zijn strijd met de geestdodende werkelijkheid en de allesvernietigende tijd. Hij was ervan overtuigd dat aan de zinloosheid van het bestaan slechts viel te ontkomen in de zuivere schoonheid van de tijdloze kunst. Alleen in de verbeelding van die wereld, zo totaal verschillend van het benauwende gekrakeel der kleine zielen kon hij zichzelf zijn. De antieken interesseren hem derhalve niet in de eerste plaats literairhistorisch, maar eerder psychologisch: hij beschouwde de oudheid als een tijdperk waarin het androgyne element sociaal geïntegreerd was. Deze heidense wereld idealiseert hij tot een seksueel verdraagzame, en daarom humane maatschappij, de enige die er volgens hem ooit heeft bestaan.

Vanuit dit perspectief creëert hij zijn 'komedianten', de wondermooie tweeling Cecilus en Cecilianus, twee 'blonde ventjes', zestien jaar oud, twee 'bluffertjes', of zoals hij in een brief schreef, 'twee ondeugende bengels' die deel uitmaken van een rondtrekkend toneelgezelschap. In hen leeft de amateurtoneelspeler die hij ooit zelfwas zich volledig uit. Door hun ogen laat hij de lezer het Rome zien waarin hij het liefst had geleefd. Want hoezeer de intrige ook rondom deze 'knapen' is gebouwd. *De Komedianten* is allereerst een boek over de Romeinse metropool, misschien wel de eerste *stadsroman* in onze literatuur. In zijn oeuvre valt de roman daarbij op doordat hij in een soberder taal is geschreven dan zijn andere werk.

Rome is op het moment dat het verhaal begint in de ban van de *Magalezia*, een weekvan feesten en spelen. Het is april. In het Theater van Pompeius zullen Scenische Spelen worden opgevoerd en daarvoor is de zesentwintig man sterke troep van Lavinius Gabinius naar de keizerlijke stad gehaald om er *De Bacchides* van Plautus op te voeren. In het Colosseum en het Circus Maximus staan allerlei atletiekwedstrijden op het programma en de stad zindert van opwinding en bedrijvigheid.

De roman kent een bijna filmische opening. Terwijl het buiten stortregent, kruipt in de taveerne van Nilus een roezemoezende menigte eters en drinkers op elkaar. Het is een bont gezelschap dat daar bij elkaar zit, ligt en over elkaar heen hangt, op de grond, op bedden, stoelen en banken: dieven en moordenaars, hoeren, matrozen uit Ostia, beulen, Gallen en weggelopen slaven die gedetailleerd en met het nodige plezier geportretteerd worden, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de manier waarop Nigrina, de beroemde vechtbazin uit de arena die later vermoord zal worden, is neergezet: 'Hare bewegingen waren forsch en mannelijk: wijdbeens gezeten, de borst bombeerend, de zware armen van het lichaam af, zoog zij hare worstjes met een aanstellerij van manieren des volks, kwakte de schilletjes op haar aarden bord en slurpte zuigend aan haar kroes.' Nilus heeft er stevig de wind onder, vooral omdat hij voorbeeldig is in de manier waarop hij zijn klanten behandelt. Als elke herbergier die weet hoe zijn klanten benaderd willen worden, minacht hij ze. Als de komedianten van *dominus-gregis* Lavinius Gabinius zijn eethuis binnenvallen, komt de geschiedenis pas goed op gang. De twee sterspelers Cecilius en Cecilianus zijn er dan even niet bij, ze zwerven nog door donker Rome, de weg kwijt, maar daar gaat het nu juist om. Couperus gebruikt de tweeling die voor het eerst de grote metropool bezoekt om de lezer rond te leiden door zijn Rome. Dankzij hun *jeunesse* veroveren zij stormenderhand de stad. Zij hebben maar nauwelijks hun eerste verkenning achter de rug of ze maken al hun entree in de literaire kringen van Plinius de Jonge in de nabij gelegen havenstad Ostia, waar ze met *de fine fleur* het Romeinse leven in aanraking komen. Grote namen horen daarbij, zoals die van de epigrammendichter

Martialis, de jonge geschiedschrijver Suetonius, de satiricus Juvenalis, Plinius' voogd Verginius Rufus en Tacitus, die de geschiedenis van deze ‘vreeselijke tijd’ te boek zal stellen. Het zullen evenzovele inspiratiebronnen van Couperus zelf zijn geweest.

Cecilius en Cecilianus blijven het spektakel vaart geven. In een wervelende beweging, voortgestuwd door beschrijvingen van mensen en architectuur waarin *close-ups* en massascènes elkaar voortdurend afwisselen, gaat het met hen door straten en stegen van het oude centrum, langs pleinen en voorname bouwwerken zoals die van het Forum Romanum en natuurlijk, want daar is het allemaal om begonnen, het Theater van Pompeius. Daar zijn we ooggetuige hoe het inmiddels volstroomt: ‘Velen hadden kussens meê, lage schabellen; groepen formeerden zich reeds; er werd geroepen, gewenkt: kom hier; kom hier! Drie half ronde praecinctiones doorsneden de cuneï met breede corridors; die corridors werden op hun beurt gesne-

den door zeven trappen: stralen gelijk, getrokken uit een middenpunt, door den halfcirkel heen des Theaters. Bleef de orchestra, en waar de Senatoren zouden zitten, bleven de eerste veertien rijen, de ridder-banken, nog leêg, de verdere ruimte, de cavea vulde zich, meer en meer. Nu was in minder dan éen uur tijds de geheele cavea vol: een kleine veertig-duizend toeschouwers zaten op elkaâr gepakt en maakten het zich gemakkelijk. Geroezemoes als in een bijenkorf, waarboven een luid gedruisch van stemmen: vreugde van wie daar zat, teleurstelling van wie geen plaats meer vond; veertigduizend plaatsen waren gauw ingenomen, als het de eerste dag der Megalezia was! In de poorten verdrong zich nu kwaad de opgeslorpte massa, want het Monster van Schoonheid was al verzadigd... En noode keerden de teleurgestelden om...' Natuurlijk zitten daar eveneens op rij die andere senatoren, de grote vertegenwoordigers van de schoonheid, door Martialis van enig commentaar voorzien. Niet toevallig hij, mag je veronderstellen, want als dichter heeft Martialis zich vooral faam verworven met zijn rake typeringen van de mens als vertegenwoordigervan een onthutsende realiteit, van de 'kleine zielen' uit de samenleving. Hij heeft nog het meest belangstelling voor de vulgaire kant van het leven. In zijn epigrammen wemelt het van figuren die de bruisende metropool kleur gaven: schooiers, armeluizen en verwaande rijke stinkerds, opscheppers, homoseksuelen, slampampers, kinderen, grijsaards, drinkebroers, parasieten en hoeren.

Martialis begint zijn karakteriseringen met Suetonius die hij een 'droge ziel' noemt en dan gaat het verder: '-Tacitus, de melancholie, Juvenalis, de verbitterdheid om hun tijd... Verginius Rufus, de antieke Romeinsche voornaamheid... Frontius, de brave soldaat met verborgen dichterziel...Plinius, Plinius is wien ik bemin en bewonder... Hij begrijpt alles, hij verontschuldigt àlles bijna, en hij zelve is zo hoog en eenvoudig en rein... O, beminnelijke ziel!... En ik... De onverbeterlijke levensgenieter...! Waarom niet?' Met die typering over zichzelf maakt Martialis zich tot een masker van de man die schrijver is van *De komedianten*.

Couperus' bewondering voor de komediant is meerledig, ze houdt verband met zijn fascinatie voor noodlot, metamorfose, reïncarnatie en decadentie. Zoals Couperus het ziet, hebben komedianten een dubbel-karakter en beleven ze een schizofrene wereld. Zich er volledig van bewust dat het hun lot is minderwaardige schepsels te blijven, veranderen de taal van de onsterfelijke dichters, de schmink en de verkleedpartijen hun aanzien totaal en excelleren zij in voor de gewone mens ontoegankelijke sferen. Zo veranderen Cecilius en Cecilianus wanneer zij zich opmaken voor hun rol in *De Bacchides* achtereenvolgens van bengels in toneelspelers, dan in Griekse *hetaeren* om ten slotte van broers zusters te worden. Ze zijn archaïsch en toch modern omdat ze de nieuwe emoties in het oude zoeken, merkt Martialis ergens op en concludeert dan: 'Zij beelden geheel en al onze eeuw uit, die moê is van alles en zichzelf zoekt, zoekt, zoekt, zelfs in ons Verleden!' Met Couperus was het inmiddels niet anders. Het verleden was gemaskeerd als zijn eigen tijd voorgoed zijn heden binnengedrongen.

Onlangs verscheen bij het Letterkundig Museum in Den Haag Met Louis Couperus op tournee. Voordrachten uit eigen werk 1915-1923 in recensies, brieven en andere documenten. *Bezorgd door H.T.M. van Vliet. Bert Bakker gaf Frances A. Yates'* De geheugenkunst (*1988) uit.* Een voetreis naar Rome *(1946) van Bertus Aafjes en* Opwaaiende zomerjurken (*1979) van*

Oek de jong verschenen bij Meulenhoff. Bij Querido verscheen De eeuwige stad (*1982) van Nicolaas Matsier. Ook* Louis Couperus. Een biografie *(1987) van F.L. Bastet verscheen bij Querido*. De Komedianten (*1917) is te vinden in hetverzameld werk van Couperus; het verscheen in 1968 in een afzonderlijke uitgave bij Athenaeum-Polak & Van Gennep*. De Italiaanse keuken. Meer dan 300 authentieke recepten *(1992) van Claudio Roden wordt uitgegeven door BZZTôH.*

Poste Restante
Ron Elshout

In een vorige wereld geweven

De literatuurgeschiedenis wekt, door pas achteraf te bepalen wat ‘belangrijk’ is geweest, de indruk dat de Tachtigers aan het eind van de vorige eeuw een grote beweging vormden, terwijl ze in werkelijkheid op het moment van optreden getalsmatig niet opkonden tegen de brede stroom van dominee-en burgerdichters. Het is niet ondenkbeeldig dat een relatief kleine, maar vernieuwende beweging in de literatuur zoveel teweeg brengt, dat daardoor andere verschijnselen ondergesneeuwd raken.

Zo verschenen tussen 1946 en 1954 vier bundels van W.J. van der Molen, van welke de laatste, *De onderkant van het licht*, bekroond werd met de Van der Hoogtprijs. Inmiddels was het poëtisch geweld van de Vijftigers losgebarsten en verdween Van der Molen uit het zicht. Zo zeer zelfs dat een in 1986 gepubliceerde bloemlezing de bittere titel *Over het hoofd gezien* meekreeg. In de bloemlezingen van Paul Rodenko, *Nieuwe griffels, schone leien* en *Met twee maten* komt hij dan ook niet voor.

Guillaume van der Graft wel. Toch beweegt ook hij zich in de marges van mijn poëziebesef. Ik kende het gedicht ‘Schrijvenderwijs’: ‘Schrijvenderwijs was ik ingeslapen,/schrijvenderwijs werd ik wakker bij nacht/omdat er woorden stonden te blaten/onder het open raam waar ik lag. [...]’ dat mij qua sfeer en thematiek altijd Nijhoffs ‘Het kind en ik’ in herinnering brengt. Van zijn andere poëzie herinner ik me het voorkomen van bijbelse metaforen en symbolen. In de *Verzamelde essays en kritieken* van Paul Rodenko wordt hij verschillende keren genoemd en daar zelfs als experimenteel, althans ‘niet-traditioneel’ aangeduid. Rodenko citeert een gedicht van Van der Graft:

Geen hymne voorradig

het beste is nog niet geschreven
het ligt te wachten in de taal
zoals de doden overwinteren
zoals nog niet geboren kinderen
achter een dunne eierschaal
half werkelijkheid, half tijd
plotseling zullen ze leven
als God gaat zingen
de zevende dag

Dit poëticale gedichtje over het dichterlijk tekortschieten stelt de dichter in een bescheiden daglicht: het beste heeft hij nog niet geschreven en als dat nog gebeurt dan is dat de verdienste van God. De ‘experimentele’ vergelijkingen in de eerste strofe zijn raadselachtig: een dode die overwintert? Wat doet die eierschaal voor een kind? Zelfs Woutertje Pieterse wist al dat de mens een zoogdier is. Maar nu zit ik te droogstoppelen, want die eierschaal is een metaforische en bevindt zich in *de taal* tussen de dichter en wat nog geschreven moet worden.

De tweede strofe is voor de hervormde predikant die de dichter ook was een volkomen logische, maar Rodenko had er een dichterlijk bezwaar tegen, hij noemt het een *credo quia absurdum*. De rol van God als inspirator komt niet voort uit het gedicht, maar is een wonder van buiten af, het woord *plotseling* is wat dat betreft veelzeggend.

Recent verscheen *Mythologisch, gedichten oud, nieuw en herzien*, een keuze die alles bevat waarmee Van der Graft, naar zijn zeggen, wil overleven en wat hij dus wil overleveren. Op pagina 161 staat:

Geen hymne voorradig

Het beste is nog niet geschreven
het ligt verborgen in de taal

zoals de doden overwinteren
zoals nog niet geboren kinderen

zo ligt een lied in het verhaal
van het nog ongebeurde leven

het beste is nog niet geschreven
het ligt te wachten in de taal

een kleine tijd een tussentijd
zo houdt zich een gevleugeldheid

schuil in de eierschaal
en leeft nog zonder onderscheid

leeft nog niet helemaal

De witregels maken dat de vergelijkingen in de tweede strofe wat meer op zichzelf komen te staan, waardoor de kinderen ontdaan worden van hun eierschaal en die komt in dienst te staan van ‘een gevleugeldheid’ waarin zich een jonge vogel en gevleugelde woorden samentrekken. Ook ‘de overwinterende doden’ krijgen een binnen het gedicht logisch vervolg: ‘onge-beurde’ kan letterlijk opgevat worden als ‘nog niet plaats gevonden’ en heeft dan betrekking op de nog ongeboren kinderen, maar ‘beuren’ betekent ook ‘tillen, opheffen’ en dan doet het denken aan het opgraven van de doden. Door deze ingrepen wordt het gedicht een consistente hymne voor de nog ongeschreven gedichten over leven en dood en is de *deus ex machina* verdwenen.

Rodenko typeert Van der Grafts poëzie als ‘meer beschouwelijk van aard, minder uit een existentiële dichterlijke nood geschreven’ (dan gedichten van Nijhoff en Achterberg). Ik vraag me af of het laatste waar is. Er zijn in *Mythologisch* veel gedichten te vinden die doen denken aan Slauerhoffs ‘Alleen in mijn gedichten kan ik wonen’, omdat ze het schrijven van poëzie juist als een existentiële voorwaarde noemen:

My country

Gedichten schrijven, right or wrong, ik moet
tot de dood er op volgt gedichten schrijven.
Het is een overtuiging in mijn bloed,
het is mijn enige manier van leven:

als ik niet schrijf, leef ik maar op één long,
ik adem zwaar en ik hijg naar de woorden.
Wie mij tot zwijgen bracht zou mij vermoorden,
ik moet gedichten schrijven, right or wrong.

Neem mij niet kwalijk dat ik barst van taal
en dat het is alsof ik altijd luister,
zelfs als ik praat en dat doe ik meestal.

Het is vaderlandsliefde die mij teistert,
gedichten zijn een vaderland voor mij,
ik kan er niet buiten, ik ben niet vrij.

Elders schrijft hij in een kwatrijn: ‘Ik leef alleen voor 't volgende gedicht./Ik ben de scheppingsdaad die ik verricht,’ en dat is toch de taal van iemand die *moet*. De eerste typering van Rodenko is juist. Van der Grafts poëzie wordt gekarakteriseerd door een beschouwelijke toon en die beneemt het zicht op de existentiële nood nogal eens. Ondanks het gebruik van traditionele vergelijkingen en het voorzichtig (onder invloed van de Vijftigers?) experimenteren met de taal, is er te weinig evocatie in zijn poëzie om te zorgen dat wat er te lezen is zich ook als *ervaring* aandient. Hij schrijft ‘Ik weet nu wel wat het is,/poëzie: een gemis / om een betekenis heen.’ Dat gemis wordt genoemd, bekeken, becommentarieerd, maar niet voelbaar gemaakt en daardoor worden deze regels een zelfportret: ‘Ik die op afstand verblijd/mij aan de onthechting wijd [...]’. Als hij ‘de ruime kleren van het gezang’ aandoet, is hij genoeg van deze tijd om vast te stellen ‘ze hoeven niet eens te rijmen’, maar hij ziet zelf ook in: ‘ze zijn van een oudere snit,/in een vorige wereld geweven,/gezongen en niet geschreven.’ Als je dat vergelijkt met het werk van tijd- en leeftijdsgenoot Kouwenaar dan is diens

werk geschreven en niet gezongen. Kouwenaars gedichten zijn harder, de ervaring daarvan is directer, het is talige poëzie die Sötemann tot de zuivere traditie rekent; het werk van Van der Graft is humanistischer, zachter, afstandelijker en zou in Sötemanns opvatting tot de onzuivere traditie behoren. Welke keuze dichter en lezer ook maken: alles is altijd beter dan 'het verschrikkelijke zwijgen'.

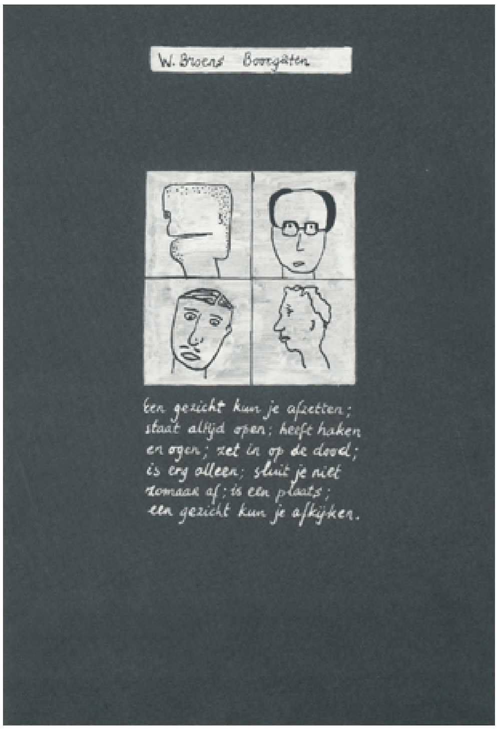
Literatuur

Guillaume van der Graft, *Mythologisch, gedichten, oud, nieuw en herzien*. Uitgeverij de Prom, Baarn, 1995.

Paul Rodenko, *Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele poëzie'. Verzamelde essays en kritieken*. Meulenhoff, Amsterdam, 1991.

binnenkant achterplat

[Boorgaten - W. Broens]



[Nummer 256/257]

Voorwoord

Faust geldt in de wereldliteratuur bij uitstek als het personage dat twee uitersten van de menselijke ziel - de passie voor het aardse en voor het metafysische - in één wezen verenigt. Faust is zich van de ambivalentie in zijn bestaan, van de tegenstrijdigheden in zijn ziel sterk bewust: daar spelen zich, in een romaneske uitvergroting, de conflicten af waar ieder mens in zijn bestaan in meer of mindere mate mee te maken krijgt. Waarschijnlijk ligt het daaraan, aan die archetypische kwaliteit, dat de doctor die Goethe uit een zestiende eeuws volksboek leende en vervolgens van zijn magische trekken ontdeed, langzamerhand is uitgegroeid tot een archetype dat zich in een grote literaire populariteit mag verheugen.

Dit nummer van BZZLLETIN is exclusief gewijd aan het Faust-thema in de Uteratuur. Met, behalve aandacht voor de (oer)*Faust* van Goethe, bijdragen over het werk van Thomas en Klaus Mann, over Faustbe-werkingen in de naoorlogse Nederlandse (Claus, Ferron, P.F. Thomése), Duitse (Gustav Ernst) en Angelsaksische literatuur (Banville, Nye, Lowry), over de Faustfiguur in de Nederlandse achttiende-eeuwse literatuur en over *DeMeester en Margarita*van Michail Boelgakov. En verder: Allard Schröder over *Das Böse* van de filosoof Safranski en een nieuw verhaal van Hans Dekkers.

Peter J. Claessens

Gestolde onrust
Aspecten van het faustische bij Goethe, Nietzsche en anderen

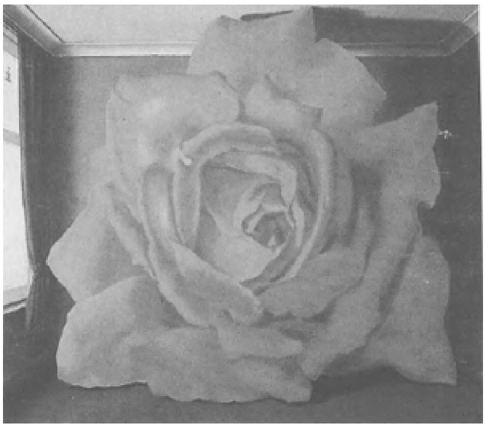
1. Het rozenvertrek: een droomgezicht ter inleiding

> *Was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum*
> Goethe, *Faust*

De roos vouwt haar blaadjes gulzig open, zodat zij met haar uiterste kroonblaadjes het plafond aanraakt. Zij is nu minstens zo groot als het vertrek waarin zij zich bevindt. Door een venster links valt er licht op de roos. Was het er niet, dan was de roos onzichtbaar. Dat is de enige interdependentie tussen roos en wereld die te constateren valt, misschien wel omdat deze roos de wereld is. Want het is onduidelijk waarop het venster uitkijkt. Wellicht kijkt het helemaal niet op iets uit: en gaapt er een leegte. De wereld is overvol en leeg tegelijk. De roos is niet alleen te groot, buitenproportioneel groot, voor de kamer waarin zij rust, de rust is bovendien bedrieglijk, want de roos blijkt zich in haar volle bloei al te rijkelijk ontplooid te hebben om hier in isolatie, in haar energische aanwezigheid, op haar gemak te zijn. Rust is hier beknelling, geremde onrust, geforceerde stilstand. Deze roos slaapt niet, zij droomt hevig, zij droomt ervan gezien te worden. Het venster nodigt echter enkel uit om naar buiten te kijken, hoewel er niks te zien valt, geen wereld waarin haar energie gekanaliseerd, in banen geleid kan worden, waardoor de roos tot haar ware proporties teruggebracht had kunnen worden. Zo duurt de droom voort, tot hij de hele wereld in zich opzuigt en er geen ruimte meer is om te slapen, als een roos.

De dag is niet lang genoeg voor haar droom. De dag heeft de capaciteit niet te realiseren, wat er in de doorwaakte nacht aan lucide gedachten verschijnt. Ook de nacht moet daarom dag worden: slapeloosheid is de keerzijde van een tomeloze drang tot kennis van de kosmische essenties. Net zoals de levensmoeheid, waaraan Faust ten prooi is in de nacht, de pendant is van zijn wil tot zelfontplooiing: de uiteindelijke ondoorgrondelijkheid van het bestaan verschijnt nergens zo onverbiddelijk als voor de vorsende blik ‘Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur! Wo fass ich dich, unendliche Natur?’ (*Faust*, Nacht, vs. 454-55). Slapeloosheid (niet kunnen slapen) is het gevolg van de onwil om te slapen, om zichzelf ook maar voor een ogenblik te vergeten.

De claustrofobische droom, die in het bovenstaande beschreven is, is in een beeld ondergebracht door René Magritte. Het heet: Le *tombeau des lutteurs* (1960-1961).



Zoals Goethe urenlang voor een palm in de botanische tuin van Padua kon zitten om de theorie van de *Urpflanze* zich voor zijn ogen te zien ontvouwen, zo kunnen wij in het beeld van deze buitenproportionele roos die uit de grenzen van het vertrek dreigt te barsten, een oer-Faust zien ontluiken, dat wil zeggen, een Faust in zijn oervorm, voor hij over de drempel van de besluiteloosheid gevoerd wordt; met deze kanttekening, dat Faust pas echt faustisch wordt, zodra Mephistopheles het podium betreedt.

Tussen het beeld van de roos en de figuur van Faust bestaat een analogie. Ze behoren tot hetzelfde domein, dat van de verbeelding of de magie die expansief is en de neiging heeft grenzen te verleggen en proporties te veranderen, zoals alle bedwelmende middelen (ook de geur van een roos), maar ook tot lethargie en claustrofobie kan leiden. Want de verbeelding annexeert gebied, ze verruimt haar domein, maar nooit kan ze over haar eigen grenzen heen in de nuchtere, alledaagse werkelijkheid stappen. Een teken of beeld is nooit de werkelijkheid. Dat men door kennis macht over de natuur zou krijgen is de magische stelregel die in de *Faust* gelogenstraft wordt.

Inslikken en gapen hebben dit gemeen dat men de mond ervoor openspert. De wens de wereld te verzwelgen, zo typerend voor het faustische pathos (‘Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,/Will ich in meinem innern Selbst geniessen/[...]Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern.’ *Faust*, Studierzimmer vs. 1770-74) kan dan ook ongemerkt een ander psychisch fenomeen verhullen, de *spleen* of *ennui*, waarvan we sinds Baudelaire weten dat het een gapen is zo groot dat de wereld erin verzwolgen wordt. Mephistopheles waarschuwt Faust ervoor te veel hooi op zijn vork te nemen: ‘O glaube mir, der manche tausend Jahre/An dieser harten Speise kaut,/Dass von der Wiege bis zur Bahre/ Kein Mensch den alten Sauerteig verdaut’ (*Faust*, Studierzimmer, vs. 1776-79).Wat onverteerbaar blijkt, heeft men het eenmaal ingeslikt, komt er als melancholie uit. *Le tombeau des lutteurs* van Magritte is een geschilderde pendant van de *status melancholicus* van de oer-Faust. De surrealistische verbeeldingvan de toestand van melancholisch onvermogen tot handelen is bovendien een treffend equivalent van de claustrofobische droomsfeer die heerst in Rainer Maria Rilkes *Das Rosen-Innere:*

Wo ist zu diesem Innen
ein Aussen? Auf welches Weh
legt man solches Linnen?
Welche Himmel spiegeln sich drinnen
in dem Binnensee
dieser offenen Rosen,
dieser sorglosen, sieh:
wie sie lose im Losen
liegen, als könnte nie
eine zitternde Hand sie verschütten.
Sie können sich selber kaum
halten; viele liessen
sich überfüllen und fliessen
über von Innenraum
in die Tage, die immer
voller und voller sich schliessen,
bis der ganze Sommer ein Zimmer
wird, ein Zimmer in einem Traum.

[Waar is voor dit binnen
buiten? op welk wee
legt men zulk linnen?
Welke hemels spiegelen zich daarbinnen
in de binnenzee
van deze open rozen,
deze zorgeloze, zie:
hoe ze los in het loze
liggen, als kon nooit
een sidderende hand ze verspillen
Ze kunnen zichzelf ternauwernood
houden; vele lieten
zich overvol worden en vloeien
over van binnenruim
in de dagen, die steeds
voller en voller zich sluiten
tot de hele zomer een vertrek
wordt, een vertrek in een droom.]

[Uit: *Der neuen Gedichte ander er Teil*, 1908; mijn vertaling, PC]

Zoals Rilkes rozen nooit uit hun droom vertrekken, zo blijft Faust, hoe paradoxaal het ook moge klinken, in de oneindigheid steken, in de adoratie van het onmetelijke, oceanische bewustzijn. ‘Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres’, roept Baudelaire vertwijfeld uit in ‘Le Gouffre’ (Les *Fleurs du Mal*). Faustisch is de

preoccupatie met deze ambivalentie, dat de oneindigheid van de natuur evenzeer in de geest van de beschouwer wordt gespiegeld als haar ongrijpbaarheid. Dat doet de geest aanzwellen tot de omvang van de kosmos, terwijl de beschouwer zelf wordt gereduceerd tot een onbetekenend punt.

De tweeslachtige status van de subjectiviteit heeft ook Blaise Pascal beziggehouden, getuige zijn opvatting van het menselijk subject als een 'roseau pensant', een denkend riet. Het zouzijn kwetsbare, nietige status in het universum compenseren door zijn bewustzijn, iets dat het universum volgens Pascal ten enenmale ontbeert, hoe machtig en uitgebreid het ook is. Hoe verstikkend het rozenvertrek van de menselijke verbeelding kan zijn, heeft Pascal echter óók uiteengezet, bijvoorbeeld in die bekendste zinswending uit zijn *Pensées:* dat alle rampspoed voortkomt uit één ding, namelijk dat we het simpelweg niet op kunnen brengen in onze kamer te blijven. Wij kunnen het niet aan in een eindeloos bewustzijn het heelal te omvamen. Want onze innerlijke onrust, onze ennui, zal ons verpletteren. Daarom zoeken we wat Pascal noemt *divertissement*, afleiding van de grondeloosheid van het bestaan. Ook markies de Sade wordt in het isolement van zijn opsluiting pas bezeten, bezeten van een onmogelijke vrijheidsdrang. Zolang Sade niet opgesloten zit, eet hij gebakjes met room. Pas in het torentje van Vincennes worden de gebraden meisjes opgediend. In zijn verbeelding namelijk.

2. Expansieve geesten

Alle dinghe
Sijn mi te inghe;
Ic hen so wijt!
[anoniem]

In de figuur van Faust verbeeldt Goethe de twee polen van zijn eigen bestaan, de twee werelden waartussen hij zich steeds bewogen heeft: die van de artistieke verbeelding en die van de wereldse bedrijvigheid. *Vita contemplativa* en *vita activa* gaan in Faust een grensgevecht aan. Die dubbelpoligheid, die ambivalentie maakt hem ook voor ons interessant.

Faust is niet alleen de personificatie van een metafysisch verlangen naar universele kennis, daar neemt Faust nu juist geen genoegen mee. Kennis moet in de hoogste zin gewaardeerd worden als een 'Vorstufe', als een eerste stap tot de praxis van het genieten. Zonder de koppeling van het creatieve genius aan het praktische leven is er geestelijke steriliteit. Wetenschappelijke en artistieke waarden moeten worden getoetst in het vuur van de daad. Als er iets is wat bij Nietzsche bewondering afdwingt voor Goethe, is het diens niet aflatende inspanning het pathos van de *uomo universale*, zijn drang naar alomvattende kennis, te verbinden met een 'praktische Tätigkeit' (*Götzen-Dämmerung*, 49). Voor 'het tragische' had Goethe, zo concludeerde Nietzsche, wel erg weinig talent. Dat bleek volgens hem al uit het feit dat Goethe, zoals Stendhal met gevoel voor ironie had opgemerkt, doctor Faust niemand minder dan de duivel tot bondgenoot had gegeven om te doen wat we allemaal al op twintigjarige leeftijd gedaan hebben, een modeontwerpster verleiden. Stendhal doelde hiermee natuurlijk op Gretchen, die weliswaar door Faust en Mephistopheles in het ongeluk gestort wordt, maar ten slotte door god gered wordt. 'Zou dit echt de grootste

Duitse “tragische gedachte” zijn, zoals je onder Duitsers hoort zeggen?’ schreef Nietzsche dan ook venijnig in *Menschliches, Allzumenschliches* (MA II, 124).Nee, Nietzsche bewonderde Goethe om een andere reden, namelijk omdat ‘dat verlangen naar steeds nieuwe afstand-vergroting binnen de ziel zelf’ (*Jenseits von Gut und Böse*, 257), dat we als de kern, de oervorm van het faustische pathos hebben onderkend, bij hem niet tot een levensontkennende houding, tot een afgrondelijke *ennui* en geestelijke afzondering had geleid. Goethe was een realist gebleven in een onrealistische tijd, hij had ‘ja’ gezegd tegen de dingen, *hij stond midden in het leven*. Uit zijn nagelaten fragmenten kunnen we opmaken dat Nietzsche die kijk op de wereld had willen adopteren: ‘De hele omtrek van de moderne ziel rondlopen, in elke hoek ervan te hebben gezeten - mijn ambitie, mijn kwelling en mijn geluk. Het pessimisme werkelijk overwinnen - met een Goethische blik vol liefde en goede wil als resultaat,’ schrijft hij in de herfst van 1887. Blijkbaar heeft Nietzsche niet gezien dat Goethe van de tweestrijd in zichzelf tussen innerlijkheid en praktische activiteit, tussen innerlijke zelfexpansie en uiterlijke realisatiedrang in de Faust verslag gelegd had. Anders had hij niet slechts om Faust gelachen. Hij had er zijn ambities, zijn eigen tweeslachtigheid in herkend.

Het denkbeeld van een immer uitdijend heelal wordt in Goethes omgeving bijna een vanzelfsprekendheid. Als expansieve geest, voor wie iets voltooien zoveel als zelfamputatie betekent, heeft Goethe zes decaden aan zijn Faust geschreven, waardoor het drama een verkapte autobiografie is geworden waarin we zijn hele ontwikkeling, zijn geleidelijke overwinning op het nee-zeggen, van romantische afwijzing tot neoklassieke aanvaarding, weerspiegeld kunnen zien. De Faust was aan het einde van Goethes leven tot twaalfduizend verzen uitgegroeid, als ware het zijn levensboom.

3. De handeling en het kwaad

> In den beginne was de daad
> [*Faust*, vs. 1237]

Hij had een vuistdikke pil nodig (vergelijk het Griekse *farmakon*, dat gif en geneesmiddel tegelijk is, waarmee Plato het woord karakteriseert) om 'ja' te zeggen tegen de wereld en het 'ja' van de daad te stellen tegenover de eindeloze casuïstiek, de theoretische haarkloverijen ter onderscheiding van wat goed en wat kwaad is. Paradox van de kamergeleerde: de wereld van de daadmet het woord te verheerlijken. Duizenden en nog eens duizenden woorden vormen een levenslang project bedoeld om de wereld terug te winnen die ons ontstolen is door de god die het woord aan het begin van alles stelde. Fausts ketterij begint dan ook met een verbale daad, de taalact van de 'hertaling' van het begin van de bijbel: 'In den beginne was het woord' in 'In den beginne was de daad' (*Faust*, vs. 1237). Zodra het in de studeerkamer binnengedrongen hondje zich ontpopt als de duivel, wordt het woord vervangen door de daad. Faust blijft duizenden duizeligmakende verzen talen naar een paradijselijke daadkracht waar in hij zijn onverzadigbaarheid bevredigd zal zien. Dat zal op dat moment het geval zijn waarop hij geluk vindt in het doen: 'Werd ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!' (*Faust*, vs. 1700-1701). Onnodig te zeggen dat dat in de hele Faust niet gebeurt. Net zoals later Nietzsche naar het punt zocht waar het hoogste bewustzijn in een hernieuwde staat van onschuld omslaat, is het Faust-project een vergeefs terug-talen naar de onbevangen staat waarin de toestand van wankel evenwicht waar het denkend bewustzijn ons in heeft gebracht, weer opgeheven wordt.

In ieder geval wordt het de lezer duidelijk dat het Faust te doen is om het bewuste genieten van het moment, waarin observatie plaats maaktvoor beleving. Dat kan alleen worden bereikt ten koste van een gedeeltelijke prijsgave van het bewustzijn. Alleen in de daad, in de handeling, kan het genot worden gevonden dat verlost van een obsederend zelfbewustzijn dat in alles zichzelf wil herkennen.

Fausts dilemma is het dilemma van de intellectueel bij uitstek, die moeite heeft om de drempel tussen theorie en praxis te nemen, omdat hij daarmee wellicht de 'gratie', zoals Heinrich von Kleist het in *Über das Marionettentheater* uitdrukt, van het reflectieloze terugvindt, maar tegelijk de beheersing van de wereld door het 'onfeilbare' woord verliest en zich tevreden moet stellen met de marionetachtige status van degene die handelt. De prijs van onderwerping aan de regels van de praxis is het gedeeltelijk opgeven van controle, en dat is het wat Faust tegenhoudt en waartoe

hij een Mephistopheles nodig heeft. Fausts expansieve drift kan niet bestaan zonder de gedeeltelijke blindheid van de daadkracht, een blindheid voor de beperktheid van het eigen perspectief, waarbij het bewustzijn, het verstand slechts een regulatieve functie heeft, als reflectie op de daad. Door Mephistopheles gedreven kan Faust uitroepen: ‘Allein ich will!’

Het verstand kan weliswaar catastrofes afweren door als remschoen te fungeren tegen de ontwikkelingen die door de menselijke wil en daadkracht op de rails gezet zijn, maar een wereld zonder wil is dood. De Schopenhaueriaanse versterving van de wil wordt daarom door Nietzsche als een nihilistische, le-vensontkennende houding van de hand gewezen. Deze zou enkel leiden tot een Hamlet-achtig onvermogen tot handelen.

Vertegenwoordigt Mephistopheles nu het kwaad? Het is een van die vragen waarvan Goetheal voorzien moet hebben dat velen er zich over zouden buigen, omdat ‘het duister de mensen prikkelt, en ze zich ermee vermoeien, zoals met alle onoplosbare problemen’ (Eckermann). Helemaal opgehelderd zal deze duistere zaak dan ook nooit kunnen worden, maar de manier waarop Mephistopheles zichzelf presenteert, wijst al in een richting die je bij deze meester van de ambivalentie kunt verwachten: ‘Fin Teil von jener

Kraft,/Die stets das Böse will und stets das Gute schafft' (*Faust*, 1336-37).

Mephistopheles voert binnen in het domein van de onbeslisbaarheid waarin goed en kwaad onlosmakelijk met elkaar verweven zijn, zoals de wil tot schepping altijd de wil tot vernietiging in zich draagt, zoals elke kunstenaar weet. In de *Faust* zijn god en de duivel het erover eens, dat geestelijke onrust en duistere dadendrang de mens die al gauw geneigd is in ledigheid te verzinken, in harmonie brengen met het 'Werdende, das ewig wirkt und lebt', de wereld die zich eeuwig in wording bevindt.

Kwaad behoort tot de vrijheid waarin de handeling zich voltrekt. Zonder kwaad is de vrije handeling ondenkbaar. Tegenover het inzicht in de peilloosheid van de existentie dat ons in een staat brengt waarin alles 'nee' zegt, stelt Mephistopheles het 'ja' van de ongeremde activiteit. God stemt met hem in, wetende: 'Fin guter Mensch in seinem dunklen Drange/Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.' (*Faust*, Prolog im Himmel). Faust wordt er door god voor beloond aan het einde van de Faust: 'Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen'. Alles tendeert naar onrust in de *Faust*. Zelfs god vraagt om spektakel.

De ontmoeting tussen Faust en Mephistopheles is een soort min maal min is plus-aangelegenheid. De geest van negatie (M) leert de nee-zegger (F) zijn nihilisme (het nee van de cerebrale fixatie op die ene waarheid dat er geen ultieme waarheid of zin is) afzweren. De duivel vertegenwoordigt de negatie van de lethargie, als de blaffende hond die je van je rust berooft. Faust zweert onder invloed van Mephistopheles de Hamlet in zichzelf af, zijn besluiteloosheid, om te ontdekken dat alleen in de studeerkamer goed en kwaad strikt gescheiden zijn. Hun onontwarbare verwevenheid treedt aan het licht. Leidt de liefde niet tot misdaden? De absolute, manicheïstische scheiding tussen 'goed' en 'kwaad' komt voort uit de losscheuring in de abstracte analyse van het organische verband tussen de gebeurtenis en de beleving. In de studeerkamer kan derhalve alleen een machteloze wraak op de wereld bevochten worden.

Waar Goethe de daad en het denken op elkaar betrekt, komt tegelijk kritiek vrij op de moderne specialisatiedrang en het abstracte denken die de integratie van kunst, wetenschap en waardenproductie in de weg staan. Goethe wees al tijdens de Verlichting op de ontoereikendheid van een analytische rationaliteit. Hij bezat een realiteitszin die niet de ogen sluit voor het onverklaarbare en zocht op basis daarvan een denken dat niet de tegenstrijdigheden van het bestaan opheft in een abstracte orde.

Waar een manicheïstische scheiding tussen goed en kwaad ingesteld wordt, ontstaat een abstract godsbeeld dat geen ruimte laat voor de menselijke wil die zich op natuurlijke wijze in de handeling verwerkelijkt. Nietzsche had dan ook een andere god nodig: 'De *tegennatuurlijke* castratie van een god tot een god van louter goedheid valt hier buiten elk wenspatroon. De kwade god is evenzeer nodig als de goede: men heeft immers het eigen bestaan nu niet bepaald aan tolerantie of mensenliefde te danken...' (*Der Antichrist* 16).

Alleen al om iets tot ontstaan te laten komen is 'het kwaad' noodzakelijk. Ontstaan is annexatie, verdringing, overmeestering, verscheuring. Iedere interpretatie (opgevat als het scheppen van een werkelijkheid) probeert de onevenwichtigheden en tegenspraken waar ze haar bestaan aan te danken heeft, te identificeren om ze daarmee te maskeren, wil ze een heersende visie worden. Met Faust dringt de donkere kant

van de verlichte rationaliteit zich aan ons op: het menselijk onvermogen om met zijn hartstochten te leven, of misschien beter, er waarden aan te ontlenen.

Om erachter te komen wat er onrustbarend, c.q. relatief herkenbaar is aan Goethes *alter ego* Faust is het wellicht nuttig hem in contrast te zetten met enige andere antihelden van onze westerse traditie.

'Leven? Onze dienaren zullen dat voor ons doen...O de buitenwereld', roept Axel, vol af keer uit. Axel is een *fin-de-siècle* Faust die door Villiers de l'lsle-Adam werd geschapen als verzetssymbool van de hypersensitieve antigeesten die zich keerden tegen de tirannie van het geesdoze, negentiende-eeuwse positivisme en pragmatisme.

Axel heeft net als Des Esseintes, de dandy-estheet uit Joris-Karl Huysmans' *À Rehours*, voor het geestelijk isolement gekozen. In de verhitte broeikas van Des Esseintes' gehypertrofeerde verbeelding wordt zijn af keer van de banale wereld van de daad bekroond met een volslagen omkering van alle waarden waarbij de cruciale vraag is: hoe kan men de natuur, die oude banale natuur, werkelijk tot een verouderd concept verklaren? Zijn antwoord: door haar te vervangen. Des Esseintes' uitgesproken voorkeur voor artificiële

bloemen zou nog uit te leggen zijn als een louter rancuneuze reactie op de dominante positie van de aloude natuur. Des Esseintes laat de natuur als model pas achter zich door een minstens zo exquise, extravagante pervertering van zijn smaakoordelen tot stand te brengen: door een voorliefde te ontwikkelen voor natuurlijke bloemen die op artificiële lijken. De rangorde in de hiërarchie van de mimetische verbeelding is door die strategie op zijn kop gezet, overeenkomstig het voorbeeldige dictum van Oscar Wilde: 'nature imitates art far more than art imitates nature'. Door deze omkering van model en natuur krijgt de wereld van theoretische reflectie, verbeelding en pose prioriteit boven die van de praktijk en de routine.

De vlucht in de verbeeldingswereld die door deze antihelden uit hat *fin-de-siècle* als Axel en Des Esseintes aan de dag gelegd wordt, is verwant aan die van de oer-Eaust, zoals we hem eerder hebben gedefinieerd, maar wij die leven in een *fin-de-millennium* zullen ons wellicht eerder aan dat andere aspect van Faust, de mephistophelische Faust kunnen spiegelen, namelijk aan zijn eindeloze onverzadigbaarheid, zijn onophoudelijk voorwaartsdringen, aangezien we er het bij ons virulente vooruitgangssyndroom in weerspiegeld kunnen vinden. Ons escapisme heeft veelal de gedaante aangenomen van een dynamische vlucht-naar-voren. Goethe doet ons stilstaan bij onze *condition* die gekenmerkt wordt door een onstuitbare drang naar voortschrijdende technologische beheersbaarheid, al was het maar door de loutere faustische daad die het schrijven van de Faust zelf is, zijn poging om grip te krijgen op de door onrust gedreven dynamiek van zijn eigen leven. De tempodroom van de moderniteit, met zijn gebod van het loutere bewe-gen-om-te-bewegen, is ook een perversie van de faustische onrust.

Anders gezegd, Goethe verafschuwt alles wat alleen maar zijn kennis vergroot zonder zijn werkzaamheid te stimuleren (zoals hij aan Friedrich Schiller schrijft in een brief van 19 decmber 1798). Maar deze bijna manische gedrevenheid is verankerd in een geestelijk, dialectisch proces waarbij (faustisch) denken en (mephistophelische) werkzaamheid op elkaar betrokken zijn en elkaar in evenwicht houden. De manische dynamiek van de moderniteit kent daarentegen nauwelijks andere (regulatieve) grenzen dan de catastrofe.

4. Matruskageest contra de laatjesmens

> *Habe nun, ach! Philosophie,/Juristerei und Medizin,/Und leider auch Theologie!/Durchaus studiert* [Faust, VS.354]

Goethes *alter ego* is echter niet alleen een kind van de moderniteit, hij staat ook nog eens met een been in de premoderne tijd. Wat wil dat zeggen? Als we de belofte van een wereld waarin dingen zo gebeuren als wij ons voorstellen (waarin we ze kunnen sturen) modern noemen, dan is het feit dat we dat beheersings-syndroom een illusie noemen, postmodern. Zodra we erachter komen dat de dingen inderdaad toch altijd anders uitpakken dan we denken en we de consequenties van onze cybernetische *hybris* aan den lijve ervaren (omdat ons ingrijpen in de natuurlijke processen een 'epi-natuur' van oncontroleerbare processen achter zich aansleept), worden we teruggevoerd in het premoderne waarin de mens zich nog niet inbeeldde dat er niets

aan zijn greep ontsnapte. Dat is kort samengevat wat Faust overkomt en wat hem voor ons zo interessant maakt: hij is premodern, modern en postmodern tegelijk.

In hem heeft Goethe zijn noties omtrent zijn persoonlijke ontwikkeling geprojecteerd: in de dageraad van een hernieuwd geloof van de mens in zichzelf, onder meer in de menselijke rationaliteit, geeft Goethe zich al over aan een kritiek op ‘hetproject van het moderne’ die anticipeert op de postmoderne nostalgie naar een renaissancistische universaliteit. Ook Nietzsche interpreteert (in *Götzen-Dämmerung*) zijn ‘optreden’ als een Europese gebeurtenis, als een ‘opklimmen naar de natuurlijkheid van de renaissance’ (geen terugkeer naar de natuur, want daarvoor moet je er vandaan komen). Voordat kunst en wetenschap, ethos en pathos uiteenvallen door de monomanie van de (be)reke-nende en metende mens, bestrijdt Goethe al de desintegratie van de mens in zichzelf, omdat hij de schadelijke gevolgen voor de cultuur bevroedt van een eendimensionale nadruk op onze analytische vermogens.

Bij Goethe/Faust staat alles met alles in verbinding. Hij is een *matruska*, zo'n Russische pop waarin zich nog een pop verstopt, en nog een, enzovoort. Het ene vermogen zit verankerd in het andere, in plaats van

ernaast. Hij is een natuuronderzoeker in de gedaante van een filosoof in de gedaante van een historicus in de gedaante van een dichter in de gedaante van een diplomaat in de gedaante van een...

Zon matruskageest die op zoek is naar een renaissancistische universaliteit meet zich graag aan de cyclopische proporties van het mythologisch tijdperk. Het verklaart waarom Goethe, naast de *Faust*, ook een sprookje schrijft als *Die neue Melusine* (opgenomen in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*), waarin de protagonist, een niet uitzonderlijk mens, reuzenafmetingen lijkt te krijgen door het loutere feit dat hij zijn geliefde, een prinses, samen met haar hele paleis (overigens zonder het te weten) in een kastje met zich meedraagt. Dat kastje is op te vatten als het beeld van de ziel van de verliefde. Zulke poëzie is, volgens Susan Sontag, uitdrukking van de miniaturisering waartoe de verbeeldingskracht van de melancholicus geneigd is, als een manier om het universum, dat verpletterende universum hanteerbaar te maken. Maar Goethes poëtische doorbreking van de ons vertrouwde proporties en zijn verwarrende spel ermee is ook een impliciet protest tegen de reductionistische mentaliteit van rationaliteit en mechanisering die in Goethes tijd opgang maakt en die alles bekijkt in termen van meetbaarheid en berekenbaarheid.

Natuur, mechanica en het tekort van de wetenschap

Niettemin geeft Goethe ook blijk van zijn schik in de wetenschap van de mechanica, bijvoorbeeld wanneer hij in *Die neue Melusine* mechanische meubels beschrijft waarbij door een druk op de knop bepaalde innerlijke laatjes openspringen. De mechanische kettingreactie is op te vatten als een proto-freudiaanse metafoor voor de hysterische explosie van de gedresseerde laatjesmens die alles netjes op orde, let wel een louter geestloze orde houdt, in vakjes die hermetisch afgesloten en van elkaar gescheiden zijn.

Goethe was nog volop een Sturm-und-Dranger, toen hij in 1775 met zijn eerste versie van de *Faust*, de *Urfaust*, in Weimar de dames aan het hof het hoofd op hol bracht. Tenminste, de satiricus in de gedaante van de lyricus in de gedaante van de dramaschrijver doet dat. Goethe steekt zijn af keer van de laatjesmens niet onder stoelen of banken, de archiverende mens die alles in afzonderlijke vakjes bewaart zonder er een bezielend verband tussen aan te brengen.

Hij drijft de spot met de desastreuze classificatiemanie in de logica: ‘Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,/Sucht erst den Geist herauszutreiben,/Dann hat er die Teile in seiner Hand,/Fehlt, leider! nur das geistige Band.’ (*Faust*, vs. 1936-39). De menselijke geest dreigt te worden gedresseerd door de uniformering van het woord. Met de overdreven nadruk op begripsmatige benoeming dringt de negentiende-eeuwse arbeidsverdeling al vroegtijdig in de ‘Gedankenfabrik’ (*Faust*, vs. 1922) van de mens binnen.

Rationalisering, mechanisering en serieproductie gaan hand in hand. Aan Goethes interesse in mechanieken en zijn uitnodiging tot hilariteit erover kunnen we een opmerkelijke verandering aflezen die zich al in de 18e eeuw in de mens heeft voltrokken: de fascinatie voor het oneigenlijke in de techniek, is tot een tweede natuur geworden. Marie Antoinette bootst in de achtertuin van haar overgeciviliseerde

paleisje de natuur op artificiële manier na. De natuur wordt als artefact beleefd. Marie Antoinette heeft net als Goethe een zwak voor secretaires met verborgen laatjes, die als door magie tevoorschijn schieten en opengaan om hun inhoud te tonen.

De gevolgen van het doordringen van het mechanische in de natuur voor menselijke gedragspatronen die in tegenwoordig managementtrainingsjargon als ‘you have to push the right buttons’ aantoonbaar zijn, staan Goethe al virtueel voor de geest. Nog was het een frivoliteit om de machine menselijke trekjes te geven, maar het duurt niet lang meer of de mens heeft onderhand zoveel machinale trekjes dat het unheimlich wordt, zoals bijvoorbeeld E.T.A. Hoffmann in zijn verhaal Der *Sandmann* laat zien. De verlokkende droom is een bedreigende realiteit geworden. Mensen gaan lijken op pc's, op woordprocessoren, en deze machines zijn nu eenmaal van tijd tot tijd nodig toe aan defragmentatie. Ze hebben allemaal een defragmentatie-programma om de verschillende kennisgebieden en ervaringsterreinen weer met elkaar te laten reïntegreren. Het ligt voor de hand het menselijk bewustzijn te vergelijken met dergelijke *software*. Het is inmiddels gemeengoed geworden. Het huidige heersende zwak voor dergelijke manke vergelijkingen zou ons echter niet blind mogen maken voor de risico's

die schuilen in de abstracties van het mechanistische denken. Een antropomorfe duiding van machinale activiteit slaat gemakkelijk om in een mechanomorfe verklaring van menselijk en dierlijk gedrag. Wie kunstmatig ingrijpt in de natuur zou moeten beseffen dat hij alleen zijn model, zijn begrip van de werkelijkheid aan haar oplegt, met alle consequenties vandien. Geen wonder dat Goethe naar de natuur gaat zoeken als iets mysterieus, onformuleerbaars. In de beschreven culturele context wordt immers alles wat natuur wordt genoemd verdacht, omdat het altijd ons model opgedrukt krijgt ('Du gleichst dem Geist, den du begreifst' *Faust*, vs. 512). Temeer, omdat die culturele ontwikkeling zich afspeelt binnen het domein van het woord dat naar alleenheerschappij neigt, het classificerende, begripsmatige woord dat alles in zijn abstracte patroon wil inlijven en voorspelbaar wil maken.

Die neiging tot abstractie die Goethe betreurt, vindt hij niet alleen in de fysica die hij afwijst als 'de droefenis van de empirico-mechanico-dogmatische martelkamer' van de natuurwetenschap. Ook de metafysica heeft eronder te lijden. Goethe bekritiseert de transcendentale filosofie van zijn tijd dan ook door Mephistopheles de sarcastische woorden in de mond te geven: 'Nachher, vor allen anderen Sachen,/Müsst Ihr Euch an die Metaphysik machen! Da seht, dass Ihr tiefsinnig fasst,/Was in des Menschen Hirn nicht passt' (*Faust*, vs. 1948-1951). De taal van de abstractie brengt dingen tot uitdrukking die niet eens meer in de hersens van een mens passen, en voert hem daardoor in een isolement.

De persoonlijke beleving en de burcht van het woord

Het kan niet anders of er zit kritiek op de taal vervat in een taalact die het woord van zijn troon stoot en de daad aan het begin van alles stelt, en in een werk dat die taalact tot zijn uitgangspunt heeft. Bovendien maakt niemand taalkritische opmerkingen van groter belang dan de taalvirtuoos.

Goethe noemde zijn tijd (in *Kunst und Altertum*) het tijdperk van het proza: het was prozaïscher dan de drie perioden die eraan voorafgegaan waren, die van de poëzie (het mythologische; de archaïsche tijd), die van de theologie (of het heilige; oudheid en middeleeuwen min of meer) en die van de filosofie (de verlichte rationaliteit). Sommigen, die net als Goethe zichzelf er niet van kunnen weerhouden zich uit te leven in het spel van de zelfdefinitie, in de verwachting dat het de zelfkennis verhoogt (meer dan de eigenwaarde waarschijnlijk), beweren dat wij leven in de tijd van de epiloog of de parodie. Misschien is het echter juister te spreken van de tijd van de voetnoot, waarin men zich aan de autoriteit van de oude teksten probeert te ontworstelen door er een snedig commentaar op te schrijven, maar men er niet in slaagt anders dan in de marge van die teksten te schrijven en te denken. Dat kan waarschijnlijk ook niet anders.

Triest feit blijft dat tussen de oude teksten en de eigen ervaring een niemandsland gaapt. De burcht waar het woord gezaghebbend is en de teksten eeuwig en onveranderlijk zijn, staat er nog, maar we dringen er niet meer in door. Zo staan we als Joseph K. (in *Der Prozess*) het hele leven te wachten bij de hermeneutische poort waardoor we niemand zien gaan omdat hij alleen voor ons gemaakt is: wij en alleen wij hadden door die poort tot de betekenis ervan kunnen doordringen. Als we geweten

hadden dat die poort onze eigen ervaring is en dat wij alleen kunnen interpreteren als we onder de poort der ervaring doorgaan.

De taal zelf heeft ons echter in een isolement gebracht waarin we onze ervaringen ternauwernood kunnen verwoorden. Nietzsche geeft in *Richard Wagner in Bayreuth* aan hoe het proces dat daartoe heeft geleid is verlopen. De taal is gedurende het moderne civilisatieproces (in de tijd van het proza) ziek geworden, zo schrijft hij, doordat hij voortdurend op de uiterste, bovenste treden van het voor hem haalbare heeft moeten gaan staan om zover mogelijk van de hem inspirerende gevoelsbeweging het daaraan tegengestelde rijk van de gedachten te bereiken. Door dat structurele overmatige zich overstrekken is de taal uitgeput. De mens kan er zich moeilijk mee verstaanbaar maken. De taal is een macht op zich geworden die met spookachtige armen de mensen pakt en ze daarheen verplaatst waarheen ze eigenlijk helemaal niet willen. De taal heeft zich met andere woorden teruggetrokken in de burcht van de abstractie, waar het begrip de scepter van de autoriteit zwaait. In zo'n burcht is er per definitie geen begrip voor onze innerlijke roerselen. De *Faust* is Goethes antwoord aan het zich op zichzelf terugtrekkende, in zich als in een burcht vestigende woord.

Om nog beter te begrijpen waartegen Goethe zich precies keert, is het wellicht nuttig om ons helder voor ogen te stellen wat er gebeurt als de taal, het woord zich in een burcht terugtrekt. Het heeft geen contact meer met zijn omgeving. Het maakt zich los uit het organische veld waarin het zich geworteld wist. Het wordt abstract. Het verkalkt en verliest zijn buigzaamheid. Het wordt immuun voor poëzie, voor de verbeelding en het gevoel, maar des te vatbaarder voor het virus van disciplinering en uniformering, waardoor de woekering van kwaadaardige termen als ‘branchevervaging’ en ‘interdisciplinaire samenwerking’ kan optreden. Dit alles leidt tot geestelijke dressuur (we noemen het civilisatie).

Alleen al de introductie van een interdisciplinaire aanpak als wetenschappelijke methode wijst erop dat er iets natuurlijks en vanzelfsprekends verloren is gegaan met de toenemende specialisatie en dat deze laatste vaak een zelfbegrenzing uit onvermogen camoufleert die alleen incidenteel door een geforceerde, artificiële opheffing van de versteende disciplinegrenzen kan worden opgeheven.

Tegen deze zelfbegrenzing uit onvermogen, tegen deze specialisatiedrift (Goethe noemt het *Philistertum* en Nietzsche ging er later prat op het woord ‘Bildungsphilister’ geïntroduceerd te hebben voor de geestloze laatjesmens die in de waan verkeert een cultuurmens te zijn) keert Goethe zich met dit lyrische epos dat evenveel genres in zich verenigt als de magiër elementen in zijn retorten en kennisgebieden in zijn geest. Faust zoekt een heel andere ervaring dan de in onze tijd van arbeidsverdeling, meetbaarheid, leerformules en streepjescodes gebruikelijke: een die rechtdoet aan de complexiteit van het individu, in wie verstand, gevoel (waartoe ook intuïtie en pathos behoren), zintuiglijkheid en wil in onderlinge verbinding waardenscheppend en zingevend zijn.

5. Het mysterie

Eén poppetje in de Goethische *matruska* hebben we nog niet met zoveel woorden genoemd: de mysticus - misschien wel de kern van de *matruska* - die in de gedaante van de dramaticus heel zijn innerlijke onrust kan ontladen in een prismatische veelvoud van personages die verschillende facetten van zijn eigen persoon, strijdig met elkaar of niet, vertegenwoordigen, maar die ook allemaal samen dat ene niet kunnen verwoorden wat slechts uit de samenhang, uit het grotere verband van hun uitingen en handelingen is op te maken: het onzegbare mysterie, dát het bestaan is. Goethe lost de spanning niet op die er bestaat tussen de twee werelden waarin hij wilde leven, die gewijd aan de letteren en die van de praxis. Hij laat Faust figureren als symbool voor die spanning. Faust vindt niet de verhoopte vrede van de voldoening. Hij heeft er ook aan het eind slechts zicht op. De hele Faust-on-derneming blijft de droom van een kamergeleerde, de droom van een denkend subject dat hoopt verlossing te vinden voor zijn innerlijke onrust in de praktische bedrijvigheid van alledag, maar daarvoor te veel poëtische verbeeldingskracht bezit - of iets anders: weet dat zijn mogelijkheden alleen door de daadwerkelijke uitvoering ingelost kunnen worden, maar desondanks de voorspreker van de geest blijft, van de werkzaamheid die door inzicht wordt bekroond.

Op de vraag naar het geheim van het leven antwoordt de mysticus Goethe met een titanisch project: de wereld van de daad in een lyrisch drama te vangen, een paradoxaal project dat zoiets wil zijn als een procesverbaal van zijn hele werkzame leven, maar dat uiteindelijk het beste kan worden omschreven als gestolde onrust, omdat hij de voltooiing ervan zolang hij leeft steeds weer uitstelt.

Peter Claessens (1958) studeerde klassieke talen en culturen in Amsterdam. Hij schreef over filosofie, beeldende kunst, toneel, muziek en literatuur voor o.m. Trouw, De Telegraaf en verschillende vakbladen. In 1994 verscheen van hem Friedrich Nietzsche. Een leven in scènes. *(uitgeverij Mets, Amsterdam).*

Hester Eymers
Het religieuze in Goethes Faust

> *Unsere Zustände schreiben wir bald Gott, bald dem Teufel zu, und fehlen ein- wie das anderemal: in uns selbst liegt das Räthsel, die wir Ausgehurt zweier Welten sind.*
> J.W. Goethe

Johann Wolfgang Goethe werd op 28 augustus 1749 in Frankfurt geboren. Zijn moeder, Catharina Elisabeth Textor, kwam uit een oude juristenfamilie en trouwde op zeventienjarige leeftijd met Johann Caspar Goethe, gepromoveerd in de rechten. Samen kregen zij zes kinderen. De kindersterfte was hoog in die dagen en slechts twee kinderen bereikten de volwassenheid. Cornelia trouwde, maar stierf bij de geboorte van haar tweede kind. Alleen Johann Wolfgang zou tot op hoge leeftijd gezond en actief blijven: hij stierf 22 maart 1832 op 82-jarige leeftijd.

Goethes vader bezat een klein familiekapitaal en hoefde voor zijn levensonderhoud niet te werken. Hij verdiepte zich daarentegen in de wetenschap en de kunst, en bezat een voor die tijd ongekend uitgebreide bibliotheek. Hij kocht regelmatig schilderijen aan, die hij tentoonstelde in zijn eigen galerie. Het huis van de Goethes werd gefrequenteerd door tal van vooraanstaande kunstenaars en notabelen.

Waar het de opleiding van zijn kinderen betrof, keek vader Goethe niet op een paar centen. Johann Wolfgang ging op zijn derde al naar een soort kleuterschool, waar hij leerde lezen. Toen hij net zeven geworden was, werd een privé-leraar in huis gehaald, die de jonge Goethe onderricht gaf in onder andere rekenen, schoonschrijven, aardrijkskunde en geschiedenis. Ook de talen werden niet vergeten. Voor Latijn en Grieks werd een aparte docent aangetrokken, evenals voor Frans, Engels en Italiaans.

Hiermee was Goethe niet tevreden. Hij wenste Hebreeuws te leren, zodat hij ook het Oude Testament in de oorspronkelijke taal zou kunnen lezen. De rector van het Frankfurter Gymnasium werd bereid gevonden hem te onderwijzen en hij was nu voortaan elke middag na school in de bibliotheek van de rector te vinden. Al snel beperkten de lessen zich niet meer tot het Hebreeuws alleen, maar werd er ook over allerlei theologische vraagstukken gediscussieerd.

De Goethes waren luthers, zoals het merendeel van de inwoners van Frankfurt in die tijd. De kern van het lutheranisme wordt gevormd door Luthers inzicht dat de gelovige mens alleen vrij kan worden door te vertrouwen op Gods genade en ontferming, en niet door eigen doen en laten. De jonge Johann Wolfgang had echter zo zijn bedenkingen bij ‘Gods genade en ontferming’. Daar had de wereldschokkende aardbeving in Lissabon in 1755 niet weinig toe bijgedragen. Goethe was zes jaar toen deze catastrofe plaatsvond, die voor een kwart van de inwoners van Lissabon de dood betekende.

In het autobiografische *Dichtung und Wahrheit* beschrijft hij de dramatische gebeurtenis:

> Die Erde bebt und schwankt, das Meer braust auf, die Schiffe schlagen zusammen, die Häuser stürzen ein, Kirchen und Türme darüber her, der königliche Palast zum Teil wird vom Meere verschlungen, die geborstene

> Erde scheint Flammen zu speien: denn überall meldet sich Rauch und Brand in den Ruinen. Sechzigtausend Menschen, einen Augenblick zuvor noch ruhig und behaglich, gehen mit einander zugrunde, und der Glückhchste darunter ist der zu nennen, dem keine Empfindung, keine Besinnung über das Unglück mehr gestattet ist. Die Flammen wüten fort, und mit ihnen wütet eine Schar sonst verborgner, oder durch dieses Ereignis in Freiheit gesetzter Verbrecher. Die unglücklichen Übriggebliebenen sind dem Raube, dem Morde, allen Misshandlungen bloßgestellt; und so behauptet von allen Seiten die Natur ihre schrankenlose Willkür.

Goethe zou zijn geloof nooit meer helemaal terugvinden. Hij bad zelden en ging in zijn volwassen leven

nooit naar de kerk. Desondanks hield het geloof hem wel bezig. Hij bestudeerde de eerste vijf hoeken van het Oude Testament en publiceerde zijn bevindingen. De meeste van deze teksten zijn helaas verloren gegaan. Een wel bewaard gebleven verhandeling over de geschiedenis van religie opent als volgt: ‘Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt-und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Konflikt des Unglaubens und Glaubens.’

Faust en Gretchen, met Mefistofeles op de uitkijk (door Delacroix)

Goethe zou zich nooit meer zo obsessief met de bijbel bezig houden als in zijn jeugd, maar het geloof is altijd een belangrijke rol blijven spelen in zijn werk. Lijvige studies zijn verschenen over Goethe, en ook dit aspect van zijn leven en werk is diepgaand onderzocht. Hier wil ik mij beperken tot *Faust* en aan de hand van enkele kenmerkende passages de rol van het religieuze in Faust belichten.

Het ontstaan van Faust

Goethe schreef zijn *Faust* in verschillende etappes. Waarschijnlijk heeft hij vanaf 1772/1773 geschreven aan dit werk, waarvan voor het eerst een fragment gepubliceerd werd in 1790. In dat jaar verscheen de eerste uitgave van zijn verzameld werk. In band nummer 7 was de tekst *Faust, ein Fragment* opgenomen. Later zijn nog meer vroege tekstfragmenten gevonden, die gebundeld werden en sindsdien bekend staan als de *Urfaust*.

In 1808, wanneer er een nieuwe werkuitgave verschijnt van zijn verzameld werk, wordt daarin *Faust. Eine Tragödie* opgenomen. Deze tekst bestaat uit de *Urfaust*, aangevuld met nieuwe scènes. Pas in 1825 pakt Goethe de draad weer op en werkt hij verder aan wat het tweede deel van de Fausttragedie zal worden. In 1830, twee jaar voor zijn dood, zal dan het tweede deel verschijnen van dit inmiddels klassiek geworden literaire werk.

In Goethes tijd waren de geschiedenis van en de legendes rondom Faust algemeen bekend. De historische Georg Faust werd rond 1480 in Knitdingen, Wurtemberg, geboren. Hij studeerde magie, dat destijds aan enkele universiteiten onderwezen werd, en verdiende zijn brood met kwakzalverij, waarzeggen en andere goocheltoeren. Reeds bij zijn leven deden allerlei fantastische verhalen over hem de ronde, en velen geloofden dat hij, om zijn duistere praktijken te kunnen uitvoeren, een pact met de duivel had gesloten.

De sage van Dr. Johann Faust, zoals hij toen genoemd werd, verbond zich gemakkelijk met andere, oudere verhalen over tovenarij en magie. In 1587 werden alle verhalen rondom zijn persoon opgeschreven en uitgegeven onder de titel *Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*.

Faust sluit in deze *Historia* een verbond met de duivel om zijn doel 'alle Grund am Himmel (zu) erforschen' te kunnen bereiken. Hij wil weten wat hemel en aarde beweegt en ondervraagt Mephistopheles daarover langdurig. Aan het hof van de keizer tovert hij mythologische figuren tevoorschijn en later gaat hij samenleven met de Griekse Helena. Aan het eind van zijn leven krijgt hij berouw, maar dan is het te laat: hij wordt door de duivel gehaald.

De boeken over Fausts leven en ondergang werden

veel gelezen in de zeventiende en achttiende eeuw. Er werden telkens nieuwe uitgaven gedrukt, die dikwijls waren uitgebreid met nieuwe wetenswaardigheden over handel en wandel van de zwarte magiër. Zo bericht de arts Nicolaus Pfitzer in 1674 over de liefde van Faust voor een jonge maagd, een thema dat Goethe zou overnemen in de ‘Gretchen-tragödie’. In Engeland dramatiseert Christopher Marlowe de *Historia von D. Johann Fausten* en deze populaire theaterversie wordt ook in Duitsland op de planken gebracht.

De theater reformatie van Johann Christoph Gottsched bestempelde het Faust-drama tot een stuk van te laag allooi om uitgevoerd te mogen worden. De volkscultuur liet zich echter niet in een keurslijf dwingen en Faust werd onderwerp van talrijke poppenspelen. Goethe heeft in zijn jonge jaren ook zo'n poppenspel gezien, getuige zijn herinnering daaraan in *Dichtung und Wahrheit*: ‘Die bedeutende Puppenspielfabel [...] klang und summte gar vieltönig in mir wider.’

Het religieuze in Faust

Goethes *Faust* is de bekendste versie van het Faust-ver-haal die wij tegenwoordig kennen. Goethe heeft veel elementen uit de traditionele Faust-legenden overgenomen. In de afloop van het drama zit echter een opvallend verschil. De verhalen uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw eindigen zonder uitzondering met de ondergang van Faust. In zijn streven naar kennis overschrijdt hij de grens van de moraal en dat wordt hem uiteindelijk fataal.

De vraag tot waar de roep om kennis mag gaan, van welke middelen zij zich mag bedienen, en op welk punt zij uitmondt in onmenselijkheid, is ook in Goethes *Faust* de leidende problematiek. Maar alhoewel Faust zich schuldig maakt aan misdaden - hij brengt zijn geliefde Greetje ertoe haar moeder om te brengen en hun beider kind te vermoorden - eindigt hij niet in handen van de duivel. Gods genade redt hem.

In het hele stuk neemt Faust een positie in tussen God en de duivel, het goede en het kwade. Het kwade is aanwezig in de figuur van Mephistopheles, het goede wordt vertegenwoordigd door Greetje, die een en al onschuld en plichtsbesef is.

Greetje voelt een diepe antipathie tegen Mephistopheles:

> 'k Voel dat die mens, die met je gaat
> Mij in het diepste van mijn ziel tegenstaat:
> Niets heeft mij nog in mijn leven
> Ooit zo een pijn in mijn hart gegeven,
> Als wanneer men zijn gezicht ziet.

Toch staat Mephistopheles niet lijnrecht tegenover God als diens tegenstrever. God is de machtigste van de twee: Mephistopheles heeft toestemming moeten vragen om Faust op de proef te mogen stellen. God vertrouwt erop dat de mens het onderscheid tussen goed en kwaad kent, ook wanneer hij de duivel ontmoet. Mephistopheles daarentegen denkt Faust wel van het rechte pad af te kunnen brengen.

Deze weddenschap tussen God en de duivel, hoewel niet expliciet zo benoemd, wordt gespiegeld in het verbond dat Faust met Mephistopheles sluit. Faust is ervan overtuigd dat het aardse leven hem geen werkelijke vreugde bereiden kan.

Mephistopheles spreekt hem tegen en beweert hem van het tegendeel te kunnen overtuigen. Wanneer hij gelijk krijgt, moet Faust zich overleveren aan de duivel. Faust stemt toe en bezegelt de weddenschap met een druppel van zijn eigen bloed.

De figuur van Faust vertegenwoordigt voor Goethe een diepmenselijke waarheid. Goethe zag de mens als een wezen dat tussen twee polen heen en weer getrokken wordt. Hij streeft naar het hogere, naar het goede, naar kennis, maar kan in zijn beperktheid slechts weinig bereiken. Tegelijkertijd wordt hij aangetrokken door het aardse genot, en laat zich dikwijls verleiden tot de lagere lusten en het kwade.

Goethe laat Faust de bekende verzuchting slaken:

> Twee zielen, ach! wonen in mijne borst,
> De ene wil zich van de andre scheiden;
> De ene, in der zinnen doornenhof,
> Tracht 's werelds heil hartstochtelijk te benaadren;
> De ander heft onstuimig zich uit 't stof
> Tot de gewesten van zijn vaadren.

Deze dubbelheid maakt de eigenheid van de mens uit. De mens is mens juist omdat hij zich in dit dilemma tussen het hogere en het lagere bevindt. Dit te ontkennen is de grootste fout die een mens kan maken. Wanneer hij de hoogmoed heeft te denken dat hij Gods gelijke is, zal hem dat lelijk opbreken. Faust begaat

deze fout bijna. In vertwijfeling aan zijn levensdoel, het verwerven van kennis over de aard der dingen, roept hij de aardegeest aan. Deze brengt hem er ternauwernood toe te denken dat hijzelf goddelijk is. Gelukkig behoedt zijn leerling Wagner hem met ‘een dondrend woord’ voor die val. De bewondering die Wagner uit, brengt Faust weer tot bezinning:

> Ik, die mij reeds, als evenbeeld van God,
> Nabij de spiegel dacht van eeuwge waarheid,
> Mijzelf genoot in hemelglans en klaarheid,
> Ontkomen aan mijn aardse lot;
> Ik, meer dan engel, ik, wiens vrije kracht
> Reeds door de aadren der natuur te stromen,
> Vóórvoelend, scheppend, godsgeluk te dromen
> Zich onderwond - hoe werd het mij ontnomen!
> Een dondrend woord heeft mij teruggebracht.

Wagners onbeholpen streven naar kennis en buitenproportionele verering van zijn meester, doen Faust inzien dat zij beiden niet meer zijn dan wormen die vergeefs haken naar kennis en inzicht:

> 'k Gelijk de Goden niet! Te diep is het gevoeld:
> De worm gelijk ik, die het stof doorwoelt,
> Die, waar hij, levend in het stof, zich laaft,
> Des wandlaars stap vernietigt en begraaft.

Zijn studeerkamer komt hem nu bespottelijk voor:

> Wat anders grijnst gij, schedel, uit uw nis,
> Dan dat uw brein eens als het mijne faalde,
> Het lichte dagen zocht en in de duisternis,
> Naar waarheid dorstend, jammerlijk verdwaalde?

Het dilemma waarin Faust zich bevindt, symboliseert voor Goethe de *condition humaine*. Vandaaruit is ook zijn visie op het geloof te begrijpen. Goethe wijst een orthodox christendomaf. Kestner schrijft: ‘Eristnicht, was man orthodox nennt. [...] Er geht nicht in die Kirche, auch nicht zum Abendmahl, betet auch selten. Denn, sagt er, ich bin dazu nicht genug Lügner. Vor der christlichen Religion hat er Hochachtung, nicht aber in der Gestalt, wie sie unsere Theologen vorstellen. Er glaubt ein künftiges Leben, einen besseren Zustand. Er strebt nach Wahrheit, hält jedoch mehr vom Gefühl derselben, als von ihrer Demonstration.’

Faust en Gretchen in de gevangenis (door Delacroix)

Faust verwoordt Goethes opvatting in het gesprek met Greetje over godsdienst. Op haar vraag ‘Geloof je aan God?’ antwoordt hij:

Mijn liefste, wie kan zeggen:
'k Geloof aan God?
Wil 't priesters of wijzen voorleggen,
Hun antwoord schijnt altijd slechts spot
Over de vrager te zijn.

Wanneer Greetje daaruit de conclusie wil trekken ‘Dus geloof je niet?’ gaat hij daartegenin:

Versta mij wel, jij, die 't zo simpel ziet!
Wie noemt Zijn namen?
Wie kan beamen;
Ik geloof.
Wie verdragen,
En wie zou het wagen
Te zeggen: ik geloof niet?
[...]

> Noem 't vreugd! hart! liefde! God!
> Ik zelf heb gene namen
> Daarvoor! Gevoel is alles;
> Een naam is klank en rook,
> Verhullend hemelgloed.

Maar Greetje is niet te overtuigen:

> Als men 't zo hoort, moog' 't deugdlijk schijnen,
> Maar 't is er toch nog niet zuiver om:
> Want je hebt geen Christendom.

Greetjes conclusie is voorbarig, maar tegelijkertijd begrijpelijk. In haar eenvoud kan zij Fausts onorthodoxe geloofsopvattingen niet begrijpen. Voor haar lijken zijn woorden een atheïsme te willen verbergen. Het overduidelijk slechte gezelschap waarin hij daarbij verkeert, maakt de zaak er niet beter op. Het doet haar pijn te moeten bedenken dat de man waarvan zij houdt, verloren is voor God.

Zoals gezegd zijn in Fausts woorden de ideeën van Goethe te herkennen. Evenmin als Faust had Goethe veel op met het traditionele kerkelijke geloof. Dat verhindert niet dat hij de bijbel beschouwde als een belangrijk cultuurgoed. Behalve als historisch document heeft de bijbel voor Goethe vooral waarde als algemeen humanistisch ontwikkelingsideaal. In een van de bewaard gebleven teksten over religie schrijft hij: ‘Und so dürfte Buch für Buch, das Buch aller Bücher dartun, daß es uns deshalb gegeben sei, damit wir uns daran, wie an einer zweiten Welt, versuchen, uns daran verirren, aufklären und ausbilden mögen.’ Goethes opvatting was revolutionair. In zijn tijd was het hoogst ongebruikelijk de bijbelteksten zo algemeen te interpreteren. De betekenis van de teksten werd sterk gekoppeld aan het geloof, maar daardoor tegelijkertijd beperkt. In Goethes ogen kon de bijbel ook buiten een strikt joods-christelijke context zijn waarde behouden, en wel als algemeen humanistische leidraad.

Goethes *Faust* kan gelezen worden als de literaire neerslag van dit ideaal. Ook de lezer die niet gelooft in God en de duivel kan zich in Faust herkennen. De vraag naar de zinvolheid van onze kennis, naar de grenzen van de wetenschap, zowel in theoretisch als in praktisch en moreel opzicht, zijn ook vandaag de dag actuele vragen. De hedendaagse Faust verleidt geen onschuldige maagd meer, maar denkt erover haar te klonen. En in plaats van haar moeder te vergiftigen, vervuilt hij zijn eigen grondwater.

Aan het eind van de twintigste eeuw kan *Faust* nog steeds gelezen worden als schets van de algemene *condition humaine*. De religieuze aspecten in het werk dragen daar mede toe bij. De symbolische functie van Mephistopheles en Greetje wordt versterkt door de bijbelse context die aldoor aanwezig blijft. Deze context moedigt aan *Faust* te lezen als een parabel. Het werk roept op tot interpretatie en geeft de lezer te denken over vragen die nog altijd actueel zijn. Juist daarin schuilt de filosofische waarde van deze klassieker.

Literatuur

Karl Otto Conrady, *Goethe; Leben und Werk*. Franfurt am Main, Athenäum, 1987.
Albert Daur, *Foust und der Teufel; eine Darstellung noch Goethes dichterischem Wort*. Heidelberg, Universitätsverlag, 1950.
Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Vertaling C.S. Adama van Scheltema. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1982.
Richard H. Grützmacher, *Die Religionen in der Anschauung Goethes*. Baden-Baden, P. Keppler Verlag, 1950.
Gerhard Möbus, *Die Christus-Frage in Goethes Leben und Werk*. Osnabrück, Verlag A. Fromm, 1964.
Walter Muschg, *Goethes Glaube an das Dämonische*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 1958.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Ze schrijft over filosofie voor o.m. de Volkskrant.

Johanneke van Slooten
Doctor Faustus van Thomas Mann
Een alchemistische versmelting van Nietzsche en Schönberg

De tragische held in de roman *Doctor Faustus*, de componist Adrian Leverkühn, werd geboren uit de geest van de muziek. Thomas Mann, de geestelijk vader van deze ‘geniale’ componist, modelleerde hem in zijn ‘biografische kunstenaarsroman’ naar voorbeeld van de filosoof Friedrich Nietzsche, de componist Arnold Schönberg en de magiër Faust. Hij ontwierp een gespleten persoonlijkheid die in een voortdurende tweestrijd verkeert met zichzelf. In zijn composities probeert Leverkühn een evenwicht te bereiken tussen intellect en intuïtie.

Nietzsche, die behalve filosoof tevens componist was, beschouwde de muziek als de hoogste vorm van kunst. Muziek was voor hem een levensvoorwaarde. In *Doctor Faustus* wordt Leverkühn beheerst door de magische kracht die de muziek op hem uitoefent, hoezeer hij die ook volgens strenge wetten componeert; hij leeft in de ban van zijn eigen klankwereld. Mann oriënteerde zich voor de samenstelling van het karakter van Leverkühn onder meer op Nietzsches boek *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, waarin de wisselvallige relatie tussen logisch onderscheidingsvermogen en emotionele gemoedsbewegingen, wetmatigheid en spontaniteit verbeeld wordt in de wisselwerking tussen het Apollinische en het Dionysische. Het licht, de orde, de regel en de maat tegenover het duister van de chaos en de overmaat; beheersing van de bovenkamer tegenover de erotische mateloosheid van de onderbuik. Het Dionysische is het bevrijdende, de roes, maar ook het zichzelf vernietigende aspect aan de mens, die zich door een mystiek soort oergevoel probeert te verlossen, terwijl het Apollinische de beeldenwereld van de droom omvat, hetbeschouwende, het naar binnen gekeerde.

Dit dualisme tussen het demonische en de rationele helderheid is ook één van de kenmerken van het Faust-motief zoals Thomas Mann dat ontleend heeft aan het *Volksbuch: Leven, handelingen en hellevaart van de bekwame wonderdoener en magiër dr. Johann Faust*. Alleen de grondstructuur van zijn roman komt overeen met dit *Volksbuch*. Enkele voorvallen in het begin van het boek, in het middendeel en uiteindelijk de slotrede die Leverkühn vlak voor zijn dood uitspreekt in het bijzijn van zijn vrienden, verwijzen naar het verhaal van Faust. Ook heeft Mann enkele faustische thema's als leidmotieven in zijn tekst verwerkt.

De creatieve lijdensweg van de componist Leverkühn waarin de strijd tussen zijn duistere en verlichte kant, tussen extase en exactheid zichtbaar en hoorbaar wordt, volgt de tragische levensloop van Nietzsche. Vergiftigd door de syfilis verhevigt Leverkühn zijn werk en laat het escaleren in overweldigende gevoelsexpressies. Gedreven door de waanzin ziet hij zichzelf in gesprek met de duivel, die hem in archaïsche taal toespreekt. Hij verkoopt zijn ziel en sluit een pact dat hem, evenals eertijds de mythische Faust, vierentwintig jaar wonderbaarlijke scheppingskracht en geniaal intellect schenkt in ruil voor eeuwige verdoemenis.

In zijn extatische oratorium *Apocalipsis cum figuris*, klinken ‘ijzingwekkend tot een tutti-fortissimo aanzwellende, buiten de oevers tredende, sardonische, uit een gruwelijk mengsel van joelen, keffen, krijsen, mekkeren, brullen, huilen en hinneken bestaande honende en triomfantelijke lachsalvo's der hel’. Leverkühn valt regelmatig

ten prooi aan ‘lachdwang’, en dit ‘duivelsgelach’ vindt met de ontregelingen van zijn ratio meermaals zijn neerslag in de muziek.

De muzikale ondading op papier met het ‘verwoestende voortschieten van trombone-glissando's’, ‘paukenroffels’ en ‘het gehuil als thema’ doen door de klank van dit gierende en explosieve geweld denken aan het slot van Schönbergs *Gurre-lieder*. Vlak voor de laatste uitbarstingen klinkt er hoog boven het orkest een haast schreeuwende Sprechstimme ‘als oplichtend vuur’.

De turbulente voorstellingen van scènes uit de *Openbaring* in de serie houtsneden van Albrecht Dürer inspireerden Leverkühn tot deze compositie. Het gaat hem in dit werk waarin hij ‘de hele visionaire wereld van het Laatste Oordeel’ heeft opgenomen, om ‘de crea tie van

een nieuwe en eigen Apocalyps, in zekere zin om een resumé van alle verkondigingen van het einde'. Het is de 'uitbeelding van de waanzin van de eindtijd en het naderen van het Derde Rijk zoals geen extatische ziener het zich gruwelijker had kunnen dromen'.

Duitsland als thema

Thomas Mann, alias de verteller Dr. Serenus Zeitblom, wilde langs de weg van het levensverhaal van zijn faustische romanfiguur tevens een historisch beeld geven van het Duitsland dat onheil gebracht heeft over de wereld. 'De Duitse mens is faustisch.' Mann stelde de ambivalente politieke houding van Duitsers tegenover hun vorsten en tegenover leiders als Luther en Hitler aan de orde; de discrepantie tussen 'devotie ten opzichte van die leidërs, de horigheid aan het openbaar gezag' en 'een onafhankelijke innerlijke hartstocht getuigend van geestelijke diepgang'. Met zijn apocalyptische passages verwees hij ondermeer naar de vernietigende uitwerking van het natio-naal-socialisme dat de ondergang van Duitsland tot gevolg zou hebben.

Muziek is voor Thomas Mann een 'dubbelzinnig demonisch gebied': 'Zij is tegelijk de meest berekende ordening en tot chaos leidende anti-ratio, de kunst die het verst van de werkelijkheid verwijderd is en tevens de meest van passie vervulde kunst, abstract en mystiek.' Aangezien deze dubbelzinnigheid, die ook 'een wezenlijk kenmerk van de Duitse aard' vormt, het beste kan worden uitgedrukt in het Duitse gevoel voor muziek, en Faust de representant is van de Duitse ziel, besloot hij dat de Faust van zijn roman een musicus moest zijn.

In *Doctor Faustus* beweegt Mann zich als verteller en muziekhistoricus op verschillende niveaus. Hij stelt zich op als een goede vriend van Leverkühn en wil daarom diens biografie schrijven. Om zijn romanfiguur vanuit verschillende perspectieven te kunnen benaderen, maakt hij sprongen in de tijd en bedrijft hij met behulp van montagetechniek tevens een vorm van essayistiek. Er worden psychologische overpeinzingen, historische en muziekwetenschappelijke exposés ingevoegd, alsook analyses van composities, die de verteller vervolgens in expressionistische klankschilderingen weergeeft.

Voor de vele muziektechnische aspecten, die onontbeerlijk waren om zijn tragische held te kunnen componeren, is Mann voornamelijk te rade gegaan bij Theodor Adorno, met wie hij in ballingschap in Amerika intensieve gesprekken voerde en wiens boek *Philosophie der neuen Musik* hij las. Adorno's verhandeling is geconcentreerd op het werk van Schönberg. Ook met Schönberg zelf had Mann in Los Angeles frequent contact. Daarnaast bestudeerde hij zijn muziek-theoretische geschriften zoals het boek *Stil und Gedanke* en zijn *Harmonielehre*. De beschrijvingen van het werk en de stijl van de componist Leverkühn, zijn methode van componeren, zijn theorieën, de muzikale experimenten en uitvindingen op het gebied van de moderne muziek, zijn duidelijk geënt op het vernieuwende werk van Schönberg.

De publicatie in 1947 leidde tot een hevig conflict tussen de auteur en de musicus toen bleek dat Mann het gedachtegoed van Schönberg en vooral diens uitvinding van de twaalftoontechniek geannexeerd had en op de held van de roman had overgedragen zonder zijn naam te noemen. Nadat Mann hem een exemplaar had toegestuurd met de opdracht: 'Für Arnold Schönberg, den eigentlichen', en het

Schönberg nog duidelijker werd dat hij in vele opzichten model stond voor Leverkühn, vreesde hij bovendien dat ook de figuur van de met syfilis geïnfecteerde Leverkühn als een portret van hem kon worden misverstaan.

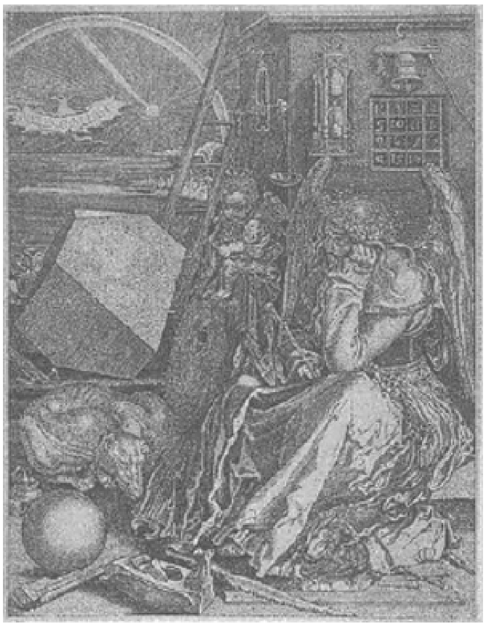
Duivelskunstenaar

Thomas Mann laat Schönberg in *Doctor Faustus* optreden als ‘de Satan van de moderne muziek’ zoals hij door zijn tijdgenoten werd genoemd. Zo vertegenwoordigt hij de Apollinische eigenschappen van de componist Leverkühn - een door genialiteit getekende en geobsedeerde kunstenaar, een door louter intellectuele en cerebrale experimenteerlust gedreven uitvinder van een nieuwe revolutionaire compositietechniek. In het begin van de twintigste eeuw, toen de techniek een explosieve ontwikkeling doormaakte - met elektriciteit, auto's, vliegtuigen, beton- en staalconstructies - kon het behoudzuchtige Weense publiek Schönbergs op een ‘magische techniek’ gebaseerde muzikale doorbraak niet accepteren. Critici verzetten zich hevig tegen de verstoring van de traditionele harmonie en probeerden Schönberg aan de schandpaal te nagelen. Diens gesloten compositie-

systeemwerd door de Weense burgerij, de aristocratie en de machtige katholieke kerk als bedreigend ervaren. De kerk kon klassieke muziek als substituut voor de godsdienst en als middel tot verlossing goed gebruiken. En het invloedrijke, maar in verval rakende Habsburgse hof vreesde dat zijn monopolie op de muziek als cultureel manipulatiemiddel zou af brokkelen. Het ontregelende en ongrijpbare muzikale stelsel van Schönberg kon niet anders dan het resultaat zijn van een pact met de duivel.

Magisch kwadraat

In de literatuur wordt de figuur van Faust vaak ingezet als prototypevan de vooruitstrevende mens die, doordat hij tot een reactionaire samenleving behoort, zijn talenten niet kan ontplooien. Omdat Leverkühn muzikale conventies doorbreekt en nieuwe compositietechnieken ontwerpt, krijgt ook hij veel negatieve kritieken waardoor hij in een isolement geraakt.



A. Dürer, Melencolia I

Boven zijn piano hangt de kopergravure *Melencolia I* van Albrecht Dürer, het zinnebeeld van het wiskundig-technisch denken en de daar onvermijdelijk uit voortvloeiende melancholische stemming. De gravure toont rechts boven op een bord aan de wand het ‘magisch kwadraat’: vier horizontale en verticale getallenreeksen, waarbij de som van elke reeks vierendertig oplevert. Wanneer men de vier cijfers in het centrum van het vierkant via een verdeelsleutel omzet, ontstaat er een lettercombinatie waarin de initialen van M. Luther en A. Hider op magische wijze met elkaar verbonden worden. De compositietechniek die Leverkühn op het ‘magisch kwadraat’ geënt heeft, geeft hij vorm in zijn denkbeeld van de ‘strenge stemvoering’. Leverkühn: ‘Het liedje *O lief meisje wat ben je slecht in* mijn *Brentanocyclus*, is uit één grondvorm, één veelvoudig variabele reeks intervallen, uit de vijf tonen h-e-a-e-es afgeleid. De verticale en horizontale ligging, zowel de

harmonie als de melodie, wordt erdoor bepaald en beheerst, voor zover dat bij een grondmotief met een zo beperkt aantal noten mogelijk is. Het is een woord, een codewoord waarvan de tekens overal in het lied te vinden zijn.’ Zeitblom vraagt zich af of het publiek de impact van het ‘magisch kwadraat’ zal kunnen horen en of de waarneming ervan die ongekende esthetische bevrediging zal schenken die Leverkühn ervan verwacht.

Kritiek

In zijn essay *Hoe word je een eenzaam man* schreef Schönberg dat zijn composities *Verklärte Nacht* en het *Derde Strijkkwartet* een totaal verschillende uitdrukkingskracht bezitten en vanuit verschillende geestesen gemoedsgesteldheden zijn geschreven, maar dat hij van het publiek alleen het commentaar kreeg dat beide stukken snerpend en wrangwaren voor het oor. Telkens wanneer een van zijn stukken een eerste uitvoering beleefde, groeide het tumult, totdat het aanzwol tot een ‘verschrikkelijk schandaal’. Lachsalvo's verstoorden de première van zijn *Tweede Strijkkwartet*. In het scherzo had Schönberg zijn thema's op een tragikomische manier verweven met de woorden ‘Helaas mijn arme jongen, alles is verloren’, afkomstig uit het populaire Weense liedje ‘Ach du lieber Augustin’. De componist verbaasde zich erover dat deze verwijzing in plaats van een medeplichtige glimlach ‘verscheurende krijspartijen’ opleverde.

Het waren vooral de critici die van hem een eenzaam man maakten door hem te kwalificeren als een ongeïnspireerde technicus, terwijl anderen hem er juist weer van beschuldigden dat hij als een verouderde romanticus zijn gevoelens al te zeer tentoonspreidde. Hieruit

trok hij de conclusie dat hij kennelijk alle tegenstellingen in zich verenigde. 'Ik was tegelijkertijd te droog en te zacht, een eenvoudige technische rekenaar en een ijlhoofdige romanticus, een radicale vernieuwer en een achtergeblevene, een bourgeois en een bolsjevist.'

Mann heeft, analoog aan het *Volksbuch*, Leverkühn net als Faust theologie laten studeren en daar voegde hij muziekwetenschappen aan toe. De componist maakte geen van beide studies af en kreeg Fausts doctorstitel niet, maar wel wordt er eerbiedig over hem gesproken als 'de Meester'. Zijn muzikale basiskennis verwerft hij door les te nemen bij de organist en componist Kretzschmar. In zijn jonge jaren schrijft hij een symfonisch gedicht met de titel *Meerleuchten*, waarin hij bewust de traditie van impressionistische componisten als Debussy of Ravel voortzet. Dit stuk wordt op grond van het vertrouwde muzikale idioom een succes bij het publiek. Toch wordt hij gekweld door zijn onvermogen zich daarvan los te maken, hij wil immers met een radicaal nieuwe compositievorm een omwenteling teweeg brengen.

Door zich te laten besmetten met de syfilis van een hoertje, zo mooi en verraderlijk als de giftige vlinder *Hetaera esmeralda*, waarnaar hij haar vernoemt, gaat hij een pact aan met de duivel. Sedertdien spookt de naam van haar die hij beminde, maar die door het verbod van de duivel voor hem onbereikbaar werd, in de vorm van runentekens rond in zijn werk: de intervallenreeks h-e-a-e-es staat voor Hetaera esmeralda. De ziekte die hem Nietzscheaanse fasen van euforie en extase verschaft en hem tot geniale hoogten brengt, helpt hem zich te ontdoen van de knellende banden van de klassieke muziek. In deze andere toestand van de roes is hij vrij om een nieuwe harmonieleer te ontwikkelen.

De autodidact Schönberg bediende zich niet van deze roesmiddelen. Hij maakte een geleidelijke ontwikkeling door van de laatromantische zwevende tonaliteit, waaruit nadrukkelijk klassieke toonsoortwerkingen al waren verdwenen, naar de atonaliteit. Na het opheffen van de tonale basis ontwikkelde hij een eigen stijl van componeren en hanteerde hij door hemzelf ontworpen, technische uitdrukkingsmiddelen. Die middelen stonden evenwel altijd in dienst van zijn intuïtieve muzikale ideeën en van zijn streven uiting te geven aan zijn hoogst individuele emoties.

Parodie

Adrian Leverkühn, die als geniaal componist wordt voorgesteld, vindt aanvankelijk een manier om zich van de oude tradities te bevrijden door het banale erin op te hemelen en de conventionele muziekgenres uit te buiten door met de onbeduidende thema's een parodie te creëren. Hij wil de muziek ontdoen van haar animale stalwarmte. 'Adrians talent voor spottende imitaties, dat diep in de zwaarmoedigheid van zijn natuur wortelt, wordt productief in de parodiëring van de meest uiteenlopende muzikale stijlen.' Thomas Mann, die vanaf het begin van zijn schrijverschap de ironie als stijlmiddel heeft gehanteerd, laat ook Leverkühn zich afvragen: 'Zijn alle gangbare middelen van de kunst nu alleen nog maar bruikbaar voor parodie?'

In zijn opera *Von heute auf morgen* parodiërde Schönberg het oppervlakkige karakter van het moderen leven. Door het maken van muzikale grappen verwees hij

naar de gemakzucht en naar het effectbejag waarmee sommige componisten andere muziekstijlen citeerden.

De schrijver-journalist Karl Kraus - een goede vriend van Schönberg en door Thomas Mann zeer gewaardeerd om diens ‘satirisch genie’ -was zowel werkzaam in Berlijn als in Wenen. Hij noemde de stad Wenen een ‘proefstation voor de ondergang van de wereld’ en hekelde in zijn satirische tijdschrift Die Fackel de ‘hypocrisie die in het oude Wenen voor moraal doorging en de beuzelpraat die voor kunst versleten werd’. Kraus' vaak meedogenloos bijtende geestigheid maakte dat zijn satires, polemieken en aforismen inspiratiebronnen werden voor velen van zijn tijdgenoten. De uitgeholde waarden van de zich in de vaart der industriële vooruitgang snel verrijkende reactionaire Weense burgerij hadden voor de jonge generatie hun zeggingskracht verloren. De beproefde romantische middelen leken uitgeput en konden hun eigenlijke functie niet langer vervullen.

Schönberg ging in Die Fackel met adhesie van Kraus een polemiek aan met zijn ‘infame critici’ en schreef dat hij om hun aanvallen en afkeuringen moest lachen. ‘Maar dan lach ik uit woede.’

Schönberg besloot de oude harmonische natuurwetten met hun wiskundige zekerheden los te laten. Als een Faust van de Verlichting koos hij voor helderheid

tegenover het duistere romantische estheticisme. Hij besloot de oude natuurwetten met hun wiskundige zekerheden los te laten en bracht een nieuwe ordening aan in de muzikale materie, door een aantal forse ingrepen zoals het loslaten van de tertsstructuren, het oplossende vermogen van de consonant, de geijkte gevoelsinterpretaties en de in de traditie van de tonaliteit vastgelegde betekenissymbolen. En door zich te ontdoen van de tirannie van de machtigste boventoon - het octaaf - kon hij de overstap maken naar een nieuw systeem.

Thomas Mann

Enkele resten uit de traditie, zoals de Tristan van Wagner, bleven weliswaar nog bepalend voor de Duitse muziek, maar met zijn *Harmonielehre* schiep Schönberg een nieuwe, vrije bewegingsruimte waarin hij en zijn leerlingen naar hartelust konden experimenteren met originele klankcombinaties, afwijkende ritmes, een eigen dynamiek en een grote mate van flexibiliteit ten opzichte van de dwang van de maatstreep. Zo ontstond een zelfstandige, vrije atonaliteit waarin de dissonant zijn eigen zeggingskracht kreeg en chromatische elementen als op zichzelf staande kleuren werden behandeld. Vijf-, zes- en meerklanken vergrootten bovendien de diversiteit en complexiteit. Er kwam daardoor ruimte voor vrije associatie en zelfs voor improvisatie.

Thomas Mann als Zeitblom in *Doctor Faustus*: ‘Ik word getroffen door de idee hoe een compositie in zekere zin het levensverhaal van de muziek, van haar voor-muzikale, magisch-ritmische beginstadia tot haar meest gecompliceerde volmaaktheid, in zich op kan nemen [...] De extreme polyfone ruwheden van Leverkühns *Apocalipsis* (en niet van dit stuk alleen) hebben veel hoon en haat uitgelokt. Het gehele werk wordt beheerst door de paradox dat de dissonantie hier de uitdrukking van al het hoge, ernstige, vrome, geestelijke is terwijl het harmonische en tonale aan de wereld van de hel, in dit verband dus een wereld van banaliteiten is voorbehouden.’

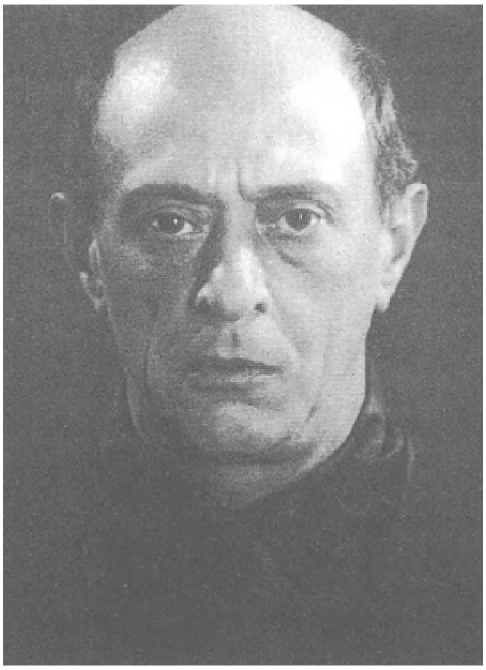
Vrijheid

De vrijheid die was ontstaan door de ‘expressieve’ drang naar nieuwe uitdrukkingsmiddelen, het loslaten van de oude muzikale conventies en het wegvallen van de vormbepalingen, deden op zeker moment de behoefte ontstaan aan een nieuwe bindende factor. Om te voorkomen dat de muzikale organisatie binnen een compositie in een totale chaos verzandde en om toch een hechte samenhang aan te brengen, een eenheid der schijnbare tegendelen, ontwikkelde Schönberg intuïtief zijn twaalftoontechniek. Deze revolutionaire methode die de componist de vrijheid bood van het atonaal componeren, leidde weer tot nieuwe ordeningsprincipes voor zijn klankstructuren, tot nieuwe bindingen en wetmatigheden.

Op zijn beurt ontdekt Leverkühn dat zijn vijftonige ‘codewoord’ *h-e-a-e-es* te kort is en innerlijk te weinig variabel. Zo komt hij tot het ontwikkelen van een twaalftoontechniek als oplossing: ‘Je zou van hieruit verder moeten gaan en uit de twaalf trappen van de getempereerde chromatische reeks grotere woorden moeten vormen, woorden van twaalf letters, specifieke combinaties en harmonische en melodische interrelaties van de twaalf halve tonen, seriële vormingen waaruit het stuk, een afzonderlijk deel of een heel meerdelig werk exact afgeleid zou moeten worden. Geen toon zou mogen terugkeren voordat alle andere zijn verschenen. Er zou zich geen toon mogen voordoen die in de algehele constructie geen eigen motivische functie vervult. Er zou geen vrije noot meer bestaan. Dat zou ik “strenge stemvoering” noemen.’ Leverkühn beklaagt zich erover dat hij zo veel klassieke

muziekvormen heeft moeten beoefenen, de late Wagner moest bestuderen en ‘zo veel muziekpapier met fuga's en omkeringsfuga's, kreeftegangen en variatietechnieken heeft volgeschreven’ om zich te kunnen bevrijden en tot zijn ‘twaalftoonswoord’ te kunnen komen. Zeitblom noemt het ‘een demonische grap’ dat de muziek juist door het gesloten karakter van de vorm, als taal bevrijd wordt. Dan maakt hij zijn vriend attent op het merkwaardige verschijnsel dat de componist, die zich bindt aan deze structuur van zijn eigen strenge wetten, ‘zijn vrijheid naar het materiaal terugverlegt. [...] Zodra hij aan het werk gaat is hij niet meer vrij.’ Maar Leverkühn riposteert: ‘Gebonden door zelf veroorzaakte ordedwang, dus vrij!’

De ontwikkeling van de nieuwe muzikale taal vond grotendeels plaats op basis van experimenten. In zijn werkkamer in Mödling, een voorstadje van Wenen waar Schönberg zich in 1912 vestigde, werd op zondagmiddagen in het ‘zenuwcentrum van de Weense School’, gemusiceerd. Daar maakte Schönberg met zijn vrienden en leerlingen onder meer plannen voor het oprichten van een *Verein für Privataufführungen*. Op die besloten concertuitvoeringen werd de ‘corrumperende invloed van de openbaarheid’ buiten de deur gehouden door reclame en recensies te verbieden.

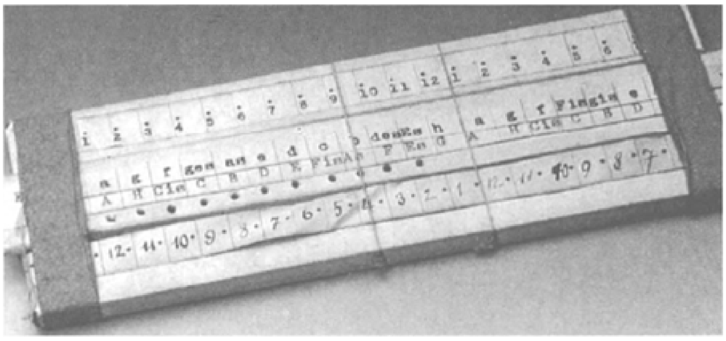


Arnold Schönberg

Het ideaal was om na de verbreking van de banden met de tonaliteit via een nieuwe grammatica en een andere semantiek toch een heldere, begrijpelijke en toegankelijke muzikale taal te laten klinken. Een zekere losheid van ‘meningsuiting’, een muzikaal vrij spel zoals in het vrije vers van het moderne gedicht. Schönberg wilde de interne logica van de muzikale ontwikkeling binnen een compositie analyseren. Met zijn twaalftoonsstelsel wilde hij een rijker scala van muzikale ideeën bieden dan de klassieke harmonieleer. Die ideeën zouden door iedere componist op een individuele manier moeten worden ontwikkeld en niet als de klassieke, voorgevormde blokken van drieklanken of arpeggio's worden ingevoegd. Schönberg heeft niet voorzien dat een volgende generatie zijn muzikale revolutie zou kunnen bureaucratiseren tot een

ambachtelijke toepassing van de technische regels voor het opstellen en variëren van toonreeksen. Na de publicatie van *Doctor Faustus* beklaagt Schönberg zich over Leverkühns 'twaalftoongoelasj': 'Dat is typisch een van die amateurs die denken dat componeren met twaalf tonen niets anders betekent dan de voortgezette toepassing van de basisreeks of van haar omkeringen.'

Deze opmerking vloeide voort uit het conflict dat tussen Schönberg en Thomas Mann ontbrandde toen bleek dat Mann had nagelaten diens naam te vermelden. Er volgde een verbitterde, voor een deel in open brieven uitgevochten strijd. Mann uitte de mening dat 'een idee geen persoonlijke eigendomswaarde heeft, maar dat het erom gaat hoe het functioneert in het kader van een kunstwerk'. Daarom nam hij als schrijver de vrijheid zich Schönbergs ideeën en zo ook zijn muziek toe te eigenen. Schönberg eiste vervolgens dat nieuwe drukken van het boek een notitie zouden bevatten waarin hij als schepper van de twaalftoontechniek werd geïdentificeerd. Mann deed dat met grote tegenzin en voegde eraan toe dat 'de muziektheoretische gedeelten van zijn boek schatplichtig zijn aan Schönbergs harmonieleer'. Maar omdat Schönberg generaliserend getypeerd werd als *een* hedendaags componist en theoreticus', voelde hij zich opnieuw beledigd en beschuldigde Mann van 'diefstal van zijn geestelijk eigendom'. Wellicht kreeg hij het gevoel dat Mann hem zijn ziel had afgenomen.



twaalftoon-schuifmaatje

Taal en muziek

Een van de vele details die Thomas Mann aan Schönberg ondeend heeft en die hij zijn componist toedicht is bijvoorbeeld 'zijn unieke tendens tot het schrijven van muzikaal proza'. Dit komt voort uit het 'oeroude verlangen' om 'alles wat klank is in een orde vast te leggen en het magisch karakter van de muziek tot menselijke rede te reduceren'. Tegelijk blijft Leverkühn in zijn magisch-alchemistische wereld, met zijn kabbalistische getallen- en letterspelen zoeken naar woorden van twaalf letters, zoals die gevormd worden uit de twaalf trappen van het halveto onsalfabet.

Schönberg was als muziektheoreticus een bedreven essayist. In zijn boek *Stil und Gedanke* wijdt hij een hoofdstuk aan de verbanden tussen de muziek en de tekst. Hij beschrijft wat er gebeurt wanneer hij kennismaakt met een tekst: als hij erdoor wordt geraakt, is deze eerste confrontatie meestal voldoende om een muziekstuk in de lijn van de gedachte en de sfeer van het gedicht te voltooien.

Schönberg probeerde een gesprek te voeren in een muzikale taal. Daartoe wilde hij een taal ontwikkelen waar hij zichzelf in zou kunnen uitdrukken en die hem bepaalde dingen duidelijk zou kunnen maken. Hij citeert zijn grote voorbeeld Kraus, die de taal kwalificeert als een ontwikkelingsplaats, maar ook als de materialisering van het denken waarin de gedachten zo systematisch mogelijkvorm moet worden gegeven. Ooit stelde Schönberg over Kraus dat er een 'zuiver muzikale werking van diens lezingen over Offenbach' uitging en hij verklaarde dat dit 'bewust musiceren' bewees dat er ook muziek zonder noten bestaat.

De belangstelling van Schönberg voor de verwantschap tussen taal en muziek en zijn gerichtheid op de overeenkomsten tussen instrumentale en gesproken taal blijkt sterk uit zijn hernieuwde uitvinding van de *Sprechstimme* voor de twintigste-eeuwse muziek. Al in de vijftiende en zestiende eeuw gebruikten de Nederlandse componisten het declamatorische melodietype. Met de (gesproken) tekst als uitgangspunt tracht de melodie de buigingen, accenten en lengteverhoudingen van de woorden in de toonhoogten om te zetten. Dit wordt gemakkelijker naarmate deze tonen minder van harmonisch-metrische wetmatigheden afhankelijkzijn, zoals ook in de hedendaagse muziek. Zeitblom praat lyrisch over Leverkühns compositie *Apocalipsis*: 'Men heeft hier ensembles die als spreekkoren beginnen en zich pas in etappes, via de vreemdste overgangen, tot de rijkste vocale muziek ontwikkelen; koren dus die alle schakeringen

van progressief opklimmend fluisteren, heterogeen spreken, half zingen tot het meest polyfone gezang doorlopen, begeleid door klanken die als geluid sec, als magisch-fana-tiek-negroïd trommelen en gong-gedreun beginnen en zich tot suprème muziek voortzetten.'

Leverkühn vertelt enthousiast over het 'Duits' als zijn lievelingstaal om in te componeren. In zijn liederen voegt de muziek zich naar de vloeiende bewegingen in de Duitse spraak. Tijdens zijn vreemde gesprek met de duivel die wel tandenklappert, maar geen kou kan vatten zegt hij: 'Spreek maar Duits! Lekker fris Oudduits van de lever!'

Vooral in Duits sprekende landen wordt de vorm van 'melodie met vrije articulatie' ook vaak op de instrumentale melodiek overgebracht. Zowel het *Sprechge-*

sang als de melodische *Ausdruck* van het menselijk spreken en de instrumentale omspelingen bevatten grote ritmische en dynamische contrasten, grote sprongen, syncopen en antimetrische figuren. Het *Sprechgesang* in Schönbergs *Pier rot lunaire is* een voorbeeld van zon spreekmelodie die spraak noch zang is en de normale stembuigingen niet imiteert, maar de woordval in de aangegeven toonduur en -hoogten vrij volgt. De noten worden door de stem alleen even aangestipt, waarna ze direct na dit treffen als *blue notes* van de juiste toonhoogte afglijden of er vanaf opstijgen. Die glissandi en de syncopen geven de zanger tevens een bepaalde ritmische vrijheid.

Ook komen er in de polyfone muziek van Schönberg vaak overlappingen van de stem en de instrumentale klanken voor: lijnen en klankvlakken schuiven over elkaar heen. Dat gebeurt soms zo subtiel dat de aanzetten van de verschillende stemmen haast niet zijn te horen.

De meest spectaculaire vernieuwingen van Schönberg kregen hun neerslag in zijn textuur: het ritme, de muzikale ruimte en de orchestrale kleuring. Een ritmische vervanging van de oude dissonant-consonantoplossing is het mechanisme van spanning en ontspanning door middel van het *ostinato*. Daarin wordt het ritme opgevoerd en het volume versterkt zodat de luisteraar een grote behoefte krijgt aan een ontspannende stilte.

Uit het zoeken naar nieuwe expressiemiddelen werd de atonale chromatiek geboren. Een van de consequenties daarvan was het ontstaan van de ‘muzikale ruimte’, waar de horizontale en de verticale elementen identiek kunnen zijn. Zo kan een horizontaal motiefje van enkele tonen worden samengedrukt tot één akkoord; het blijft dan hetzelfde muzikale object, alleen in een andere gedaante.

Hiermee verviel het oude onderscheid tussen melodie en harmonie en kon Schönberg zich meer gaan toeleggen op klankvelden en -kleuren. Op die manier ontstond de ‘Klankfarbenmelodie’, waarin de klankkleuren in een compositie een wezenlijke rol gingen spelen en, vergelijkbaar met de eenheid van toonhoogte-melodie, in een muzikaal logische volgorde konden worden gerangschikt. Kleurwisselingen in variabele hoogte en sterkte en verdichting zijn verdeeld over verschillende stemmen, soms zelfs per halve noot. Onder meer door die gevoeligheid voor de kleinste kleurverschuivingen en kleurverspringingen over de intervallen ontstaat in de atonaliteit de vorm van miniatuurtjes: het grote gebaar door intensiteit en verdichting samengebald, veel verschillende ideeën als onder de boog van één gedachtegang gevangen. Ook de klank blijft vaak ingetoomd, zelfs een symfonieorkest kan door de onderverdeling in groepjes solisten een gedifferentieerd kamermuziekgeluid krijgen.

Manns Leverkühn behoort net als Schönberg tot de ‘expressionistische componisten’. Schönberg noemde de subjectieve expressie van interne ritmen en toonwaarden ‘de kunst van het weergeven van innerlijke processen’. In de beschrijving van Zeitblom van Leverkühns ‘Laatste nieuws over het einde van de wereld’, lijkt een deel rechtstreeks aan *Die glückliche Hand* van Schönberg ondeend te zijn: ‘Een zanger met een bijna castraatachtig stembereik, wiens kille ge-kraai, zakelijk als van een reporter, in een huiveringwekkend contrast staat met de inhoud van zijn catastrofale mededelingen.’

In zijn Breslau-lezing over *Die glückliche Hand* zegt Schönberg met betrekking tot ‘zijn eigen privetaal’: ‘Ik wil muziek maken met de middelen van het theater’, en hij vervolgt: ‘Het belangrijkste is dat de gemoedsbeweging die duidelijk uit de

handeling voortkomt, niet slechts door gebaren, beweging en muziek wordt uitgedrukt, maar ook met crescendo's en diminuendo's, met versnellingen of vertragingen van kleuren en licht. Dan wordt er net als met tonen muziek gemaakt. Muziek bestaat uit ideeën.'

In zijn vulkanisch expressionisme was Schönberg in sommige gevallen geneigd tot het extatische en absolute. Hij zag in de dreigende oorlog een voorafschaduwing van de menselijke en culturele verwoestingen van de twintigste eeuw. De tragiek is dat hij in de ogen van veel mensen geheimtaal sprak waardoor hij zelfs nu nog - zij het voornamelijk muzikaal - vaak wordt misverstaan.

Klaagtoon als afscheid

Het laatste en 'uiterst expressieve werk' van de tragische held Leverkühn, zijn symfonische cantate Dr. *Fausti Weheklag*, is een klaaglied over Duitslands heden en verleden en de verdoemenis die de mensen wacht. In dit kleurrijke, uit reeksen opgebouwde

stuk, waarin 'de logica van het irrationalisme wordt vormgegeven', eindigt de weeklacht in stilte. Met dit verstilde einde geeft Thomas Mann lucht aan zijn wens dat er nog hoop is op een leven waarin 'menselijkheid terugkeert'. Bij monde van Zeitblom nodigt hij de lezer uit om mee te luisteren: 'Hoort het slot maar, hoort het mét mij': 'de ene instumentengroep na de andere trekt zich naar de achtergrond terug; wat er overblijft en waarmee het werk verklinkt, is de hoge g van een cello, het laatste woord, de laatste wegzwevende klank, langzaam in een pianissimo-fermate wegebbend. Daarna is er niets meer, - zwijgen en nacht. Maar de natrillende toon die in dat zwijgen hangt, die niet meer is, waar alleen de ziel nog naar luistert en die een afsluiting van de droefheid was, is niet meer, verandert van betekenis, staat als een licht in de nacht.'

De rode blik (door A. Schönberg, 1910)

Met 'enkele resolute grepen heeft Leverkühn enige fragmenten uit het oude *Volksbuch*, dat het leven en sterven van de aartsmagiër verhaalt, tot passende ondergrond voor de verschillende delen van dit werk gecombineerd'. De basisreeks wordt gevormd door de twaalf-lettergrepige zin: 'Want ik sterf als een slechte en goede christen', uit de afscheidsrede van Faust. Zeitblom vertelt: 'Men herinnert zich immers hoe Doctor Faustus, als zijn uurglas verloopt, in afwachting van de duivel, zijn vrienden en vertrouwde gezellen uitnodigt.'

Vlak voordat de duivel Leverkühn zal komen halen, nodigt ook hij zijn vrienden uit. Hij wil 'hun een beeld geven van zijn zojuist voltooide koorsymfonische werk'. Gezeten aan de piano vertelt hij zijn verhaal; de waanzin heeft hem al gedurende lange tijd in zijn greep. 'Aan Hem heb ik door een met mijn eigen bloed geschreven verbintenis mijn ziel zo duur verkocht. Het duivelswerk dat ik in het bestek van vierentwintig jaren tot stand gebracht heb, is slechts met Zijn hulp ontstaan, ingegoten door de Engel des Venijns. Het was de giftige vlinder, Hetaera Esmeralda, die mij had betoverd door haar aanraking, en ik volgde haar naar de schemerende loofschaduw waar zij in haar doorzichtige naaktheid van houdt.'

Wanneer men in de vriendenkring begint te lachen en met de tong tegen het verhemelte begint te klakken, het hoofd schudt en somber begint te kijken, hoopt Zeitblom, 'dat zijn vriend nu spoedig uit zijn werk zal gaan spelen en tonen in plaats van woorden ten beste zal geven'.

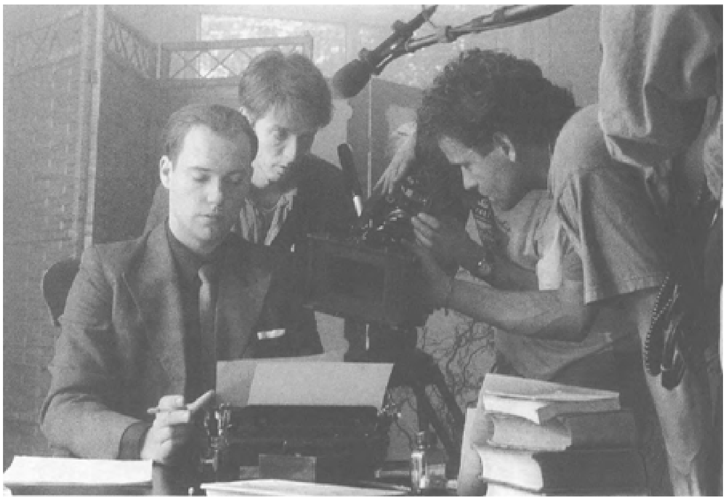
Leverkühn is zo bleek als de dood: 'Nu mijn tijd verlopen is wil ik ten afscheid een fragment uit dit stuk, dat ik van het lieflijk instrument van de satan heb afgeluisterd voor ulieden spelen.' Tranen stromen over zijn wangen en vallen op de toetsen, terwijl hij sterk dissonerende akkoorden aanslaat. De verteller blikt terug: 'Daarbij opende hij zijn mond als om te zingen, maar alleen een klaagtoon, die voor goed in mijn oren is blijven hangen, drong tussen zijn lippen door; hij spreidde, over het instrument gebogen, de armen alsof hij het daarmee wilde omsluiten en viel plotseling, alsof hij een duw kreeg, zijdelings van de stoel af - op de grond.'

Johanneke van Slooten (1948) studeerde filosofie. Ze publiceerde eerder o.a in BZZLLETIN essays over moderne literatuur en muziek.

Arie Storm
Bitter is de verbanning
Het debuut van filmer Bart van Esch

'Hij was homoseksueel. Hij was verslaafd. Hij was de zoon van Thomas Mann. Hij was drie keer door het lot geslagen,' schrijft Marcel Reich-Ranicki in zijn studie *Thomas Mann en de zijnen*. Die 'hij' is de tragische Klaus Mann, die in 1949 in een hotel in Cannes een einde aan zijn leven maakte.

Bart van Esch (1964) debuteerde als regisseur met een documentaire over leven en werk van Klaus Mann. Het resultaat, de film *Bitter is de verbanning*, was op tv te zien in het cultuurprogramma 'Het uur van de wolf' van de NPS. Het is een documentaire waarin archiefbeelden, Polygoon-journaalfragmenten (waaronder een gefingeerd fragment), gesproken teksten uit het werk en nagespeelde scènes uit het leven van Klaus Mann naast elkaar zijn gemonteerd, hetgeen een vloeiend doorlopend verhaal heeft opgeleverd.



Bart van Esch (midden) bij het filmen van 'Bitter is de verbanning'

Bart van Esch, die zes jaar aan de film heeft gewerkt: 'Klaus Mann zélf is misschien wel interessanter dan zijn werk. Zijn literaire oeuvre is ook niet los te zien van zijn leven. Het vertrekpunt voor mij om de film te maken was het gegeven dat ik ontdekte dat Klaus Mann twee periodes in Amsterdam heeft gewoond: van 1933 tot aan 1937 én van 1947 tot aan 1949. Dus zowel voor als ná de oorlog. Dat leverde een interessante spanningsboog op. Er zijn natuurlijk nog meer interessante aspecten aan Klaus Mann: hij was een

vrijdenker die zich tegen allerlei -ismen van de twintigste eeuw verzette, hij verbeeldt het verhaal van de *loser* en hij streefde literaire erkenning na. Een erkenning die hij bovendien op eigen kracht wilde bereiken. Voor Klaus Mann stond literair succes gelijk met persoonlijk geluk.' Zijn *exli*-tijd was voor Klaus Mann in zekere zin een buitenkans. Van Esch: 'Hij kon daardoor middels het tijdschrift Die Sammlung in ieder geval bereiken dat hij enigszins voor vol werd aangezien. Via dat tijdschrift kon hij zich een positie binnen de Duitse literatuur verwerven, een positie die hij voor zijn vlucht nog niet had.'

Tot welk genre rekent Van Esch zijn 'docudrama'? Van Esch: 'Het is een documentaire, omdat het over werkelijke gebeurtenissen gaat. De vorm is in het begin van de film ook heel sterk die van een traditionele documentaire. Dat heb ik bewust gedaan om de kijker op een bepaald spoor te zetten. Bovendien verschafte mij die objectiverende toon aan het begin van de film juist de vrijheid om verderop meer drama toe te laten. Mede door die geënsceneerde stukken wordt duidelijk dat ik de film naar mijn hand zet, dat het míjn visie op Klaus Mann is. In een meer traditionele documentaire ontstaat vaak het gevoel bij de kijker dat hij met een soort hermetische werkelijkheid te maken heeft, terwijl de werkelijkheid natuurlijk niet zo gesloten is. Als filmmaker manipuleer je de kijker altijd. Je kunt dit wegmoffelen, maar in mijn film laat ik als het ware juist zien hoe hij gemaaktis. Ik houd van kunstwerken waarin je de vorm door de inhoud heen ziet schemeren.'

In *Bitter is de* verbanning worden niet overmatig veel jaartallen genoemd. Ook dat blijkt een bewuste keuze. Van Esch: 'Als je niet weet over welke oorlog het gaat, al kan ik me dat nauwelijks voorstellen, dan maakt dat misschien niks uit. Het ging mij erom de beleving van Klaus Mann weer te geven. Er komen op de archiefbeelden weliswaar veel nazi's voor en aanvankelijk wilde ik zelfs dat niet, maar voor die eerste periode in Amsterdam had ik tegenover Klaus Mann, om dramatische redenen, een tegenspeler nodig. Dat zijn in zekere zin die nazi's geworden.'

Het zwaartepunt van *Bitter is de verbanning* ligt niet op de relatie tussen Thomas Mann en Klaus Mann. Van Esch: 'Als je zelf problemen met je vader hebt, ben je misschien geneigd om op die relatie zwaarder de nadruk te leggen, maar het verhaal van Klaus Mann is veel complexer dan een eenvoudig vader-zoon-conflict. Die verhouding tussen vader en zoon is een soort basisgegeven, ik voer Thomas Mann dan ook meteen in het begin van de film op, dan gaat men daar niet op zitten wachten. Misschien komt Thomas Mann in mijn film wel als een soort ploert over, maar ik heb hem niet willen veroordelen. Die man was zoals hij was, dat kun je hem verder niet kwalijk nemen.'

Aan de nagespeelde scènes vallen een paar dingen op. Zo lijkt bijvoorbeeld de acteur, Steven Vanwatermeulen, die Klaus Mann neerzet, niet als twee druppels water op Klaus Mann. Van Esch: 'Daar heb ik ook niet overdreven mijn best voor gedaan. Vanwatermeulen verbeeldt Klaus Mann wel, maar mocht hem van mij niet spélen. Hij moest er wel íéts van weg hebben, om middels de verschillende uitbeeldingen van Klaus Mann - de voice-over van Bruno Ganz, de foto's, de archiefbeelden én de scènes met de acteur - toch duidelijk het beeld van één persoon op te roepen.' Verder hanteert Van Esch scherpe contrasten, die soms zelfs iets weg hebben van bewust gebruikte clichés. Zo zien we hoe Klaus Mann in een gedramatiseerde scène die zich in New York afspeelt achter zijn schrijfmachine zit, terwijl hij fysiek wordt aangetrokken door een glazenwasser. Van Esch: 'Film moet

bigger than life zijn. Daar zet je een sfeer mee neer. Voor enkele mensen gaan sommige scènes misschien te ver. De documentaire sluit overigens wat dit aspect betreft aan bij Klaus Mann zélf: hij ging dergelijke contrasten óók niet uit de weg. Ik heb al met al een suggestieve documentaire willen maken.'

Arie Storm (1963) is redacteur van BZZLLETIN.

Bart van Esch
Een ijdel streven naar roem
Klaus Mann en Gustaf Gründgens

> *Alle Fehler des Menschen verzeih'ich dem Schauspieler, keine Fehler des Schauspielers verzeih'ich dem Menschen*. [Motto van de roman *Mephisto* van Klaus Mann uit Goethes *Wilhelm Meister*]

Het idee om de roman *Mephisto* (1936) te schrijven, over zijn met de nazi's collaborerende ex-zwager Gustaf Gründgens, kwam niet van de schrijver Klaus Mann zelf. Het werd hem door zijn collega Hermann Kesten aangereikt op een moment dat Klaus Mann op zoek was naar een onderwerp voor een roman waarmee hij duidelijk stelling kon nemen tegen Hitler-Duitsland. Klaus Manns roman *Flucht in den Norden* (1934) had eerder kritiek gekregen van Menno ter Braak, die de auteur verweet in de roman te weinig betrokken te zijn bij de situatie in Duitsland: ‘Welke zin heeft het maken van modelliteratuur in het aangezicht van verbanning, verlies van burgerrechten, concentratiekampen?’ Klaus Mann had al eerder een poging ondernomen om een politieke roman over het derde rijk te schrijven, in de vorm van een portret van de nazi-heldHorst Wessel, maar had uiteindelijk van publicatie afgezien. Via het nazi-symbool Wessel zou Klaus Mann onder andere hebben willen aantonen dat het homoseksuele een van de fundamenten van de nazi-beweging vormde. Klaus Manns vriend en uitgever Fritz Landshoff van Querido Verlag in Amsterdam was daar niet van overtuigd. In een brief schreef hij Mann dat dit niet het moment was voor zo'n nonchalante enjongensachtige roman en hoewel hij dat niet openlijk schreef was het duidelijk dat hij het boek niet wilde uitgeven. Klaus Mann moet hebben ingezien dat Landshoff gelijk had, want voorzover bekend is heeft hij de roman niet herschreven en is er ook bij Landshoff niet meer op teruggekomen.

> *Denn eben wo Begriffe fehlen,*
> *Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.*
> *Mit Worten lässt sich trefflich streiten,*
> *Mit Worten ein System bereiten,*
> *An Worte lässt sich trefflich glauben,*
> *Von einem Wort lässt sich kein Jota rauben.*

Hermann Kesten, die van Landshoff gehoord had dat Klaus Mann een onderwerp voor zijn nieuwe roman zocht, reikte hem in een brief van 15 november 1935 het onderwerp aan waarmee Klaus Mann duidelijk stelling tegen de nazi's kon nemen en tegelijkertijd toch een roman over zijn eigen omgeving kon schrijven: ‘Sie sollten den Roman eines homosexuellen Karrieristen im dritten Reich schreiben, und schwar schwebte mir die Figur des von Ihnen künstlerischen schön bedachten Hernn Staatstheaterintendanten Gründgens vor. (Titel: *Der Intendant*)’. De opmerking over homoseksualiteit was tegen het zere been van Klaus Mann en hoewel hij in *Mephisto* de hoofdpersoon Hendrik Höfgen vrij waarheidsgetrouw naar de acteur Gustaf Gründgens schiep, maakte hij hem bewust niet homoseksueel om te voorkomen dat de schijn gewekt zou worden dat er een relatie zou bestaan tussen homoseksuahteit en fascisme, een thema waarover hij in het artikel ‘Homosexualität und Fascismus’

al geschreven had. In dat stuk keerde hij zich tegen een politiek bedoelde uitspraak van Maxim Gorky: ‘Als je alle homoseksuelen uitroeit, zal het fascisme verdwenen zijn.’

In de roman *Mephisto* wilde Klaus Mann de in Duitsland meeheulende kunstenaars aan de kaak stellen die, geheel volgens het Faust-verhaal, hun ziel aan de duivel hadden verkocht in de hoop hier zelf beter van te worden. Velen van hen waren geen nazi's en vaak zelfs anti-nazi's, maar zagen in het meewerken met het systeem de mogelijkheid om in Duitsland te kunnen blijven werken of om hogerop te komen - wat overigens niet zo moeilijk was omdat een groot deel van de culturele elite het land had verlaten. Ook Gründgens ster steeg snel. Hoewel hij het niet nodig had om een gewaardeerd toneelspeler te worden - dat was hij voor 1933 al - schiep de situatie nieuwe mogelijkheden. Mede door de waardering van Hermann

Göringvoor het theater envooralvoor de toneelspeler Gründgens werd hij in 1934 intendant van het Berlijnse Staatstheater. Hij was in 1932 en '33 bekend geworden door zijn vertolking van Mephistoles in Goethes *Faust I en II -een* gegeven dat voor Klaus Mann te mooi was om te laten liggen.

Na de oorlog heeft Klaus Mann toegegeven dat hij Gründgens niet als voorbeeld voor zijn romanpersonage Hendrik Höfgen had gekozen omdat hij zo'n erge nazi was, maar omdat hij hem zo goed kende.

> Du *wirst, mein Freund, für deine Sinnen*
> *In dieser Stunde mehr gewinnen,*
> *Als in des Jahres Finerlei.*
> *Was dir die zarten Geister singen*
> *Die schönen Bilder, die sie bringen,*
> *Sind nicht ein leeres Zauberspiel.*

Klaus Mann had Gustaf Gründgens in 1925 in Hamburg Kammerspiele zien acteren en vroeg hem voor de enscenering van zijn eerste toneelstuk *Anja und Esther*. Gründgens voerde de regie en speelde een van de vier karakters naast Erika Mann, Pamela Wedekind -Klaus Manns toenmalige verloofde - en Klaus Mann zelf, die door Gründgens was overgehaald een rol te spelen. Gründgens was, nog maar net vijfentwintigjaar oud, al de ster van de Hamburger Kammerspiele en de negentienjarige Klaus Mann was gefascineerd door zijn dandyachtige voorkomen en de overgave waarmee hij zijn rollen speelde. Het bleek een wederzijdse betovering. De uit een burgerlijke koopmansfamilie afkomstige Gründgens adoreerde de kinderen Mann om hun vrije levensstijl, hun bereisdheid en hun afkomst. Zelfs in Klaus Manns eind jaren veertig geschreven autobiografie *Der Wendepunkt* klinkt de betovering ondanks alle wrok nog door. In zijn beschrijvingvan Gründgens lijkt het wel alsof Klaus Mann zichzelf beschreef: ‘Hij leed aan zijn ijdelheid als aan een wond. Het was deze koortsachtige, hartstochtelijke behaagzucht, die zijn wezen de vaart, de gedrevenheid gaf, waarvan hij echter ook letterlijk leek te verteren. [...] Welke ongerustheid, welk gemarteld wantrouwen verbergt zich achter die ge-exalteerde opgewektheid. ‘Wat Klaus en Erika Mann zo in Gustaf Gründgens herkenden, was zijn mateloze drang naar succes en aanzien. Alles moest wijken om de eigen ster te laten schitteren. De kinderen Mann en Gründgens begrepen elkaar en de bezegeling daarvan was het huwelijk van Gründgens met Erika Mann in 1926. Volgens de pianist van Erika Mann, Magnus Henning, was dat een calculatie in beider belang. Erika wilde graag aan het grote toneel en Gründgens wilde in de culturele kringen rond Thomas Mann verkeren.

De samenwerking in de jaren twintig lijkt achteraf bezien dan ook op een monsterverbond. Volgens Klaus Mann werd Gründgens in een plotselinge intensieve opwelling verliefd op het stuk *Anja und Esther*. Hij vond Klaus Mann de stem, de wegwijzer van de jonge generatie, de eerste generatie diein deze eeuw geboren was. *Anja und Esther* is een weerslag van de vrij puberale en over het paard getilde vriendenkring rond de kinderen Mann. Als je het nu leest is Gründgens verliefdheid op het stuk bijna niet voor te stellen. Het puberale verhaal rond de twee lesbische titelheldinnen in een ‘Erholungsheim für gefallene Kinder’ zorgde inderdaad voor veel publiciteit, die eerder scandaleus dan positief was, maar Klaus Mann zag destijds alle publiciteit als ‘reclame’. Alleen al het feit dat drie kinderen van bekende schrijvers

de hoofdrollen in een toneelstuk vertolkten was nieuws (Pamela Wedekind was de dochter van de schrijver Frank Wedekind). Het blad Berliner Illustrierte Zeitung, waar op de voorkant meestal bekende sporters of filmsterren stonden, zette het groepsportret van de vier acteurs op de cover maar knipte Gründgens van de foto af omdat hij niet tot de 'Dichterkinder' behoorde. Een tegenslag die hij maar moeilijk kon verwerken.

Lasst ihn euch das Geheimnis finden,
Grossmut und Arglist zu verbinden
Und Euch, mit warmen Jugendtrieben,
Nach einem Plane, zu verlieben.

Een jaar na *Anja und* Esther wilde dezelfde groep het succes herhalen met een nieuw stuk van Klaus Mann: *Revue zu vieren*. Het was een stuk met nagenoeg dezelfde bezetting, waarin Klaus Mann de door hem vaker gemaakte fout begaat om zich als profeet van een beweging op te werpen. In het stuk wilde hij de Europese jeugd onder één noemer vatten die een synthese van collectivisme en individualisme zou zijn. De betovering van Anja *und Esther* was echter verbroken, het nieuwe eraf en de pers unaniem negatief. 'Kinderthe-

ater,' kopte een krant. Gründgens vond het verhaal van het stuk zo slecht dat hij in eerste instantie weigerde mee te spelen en daar alleen op terug zou zijn gekomen toen Erika Mann hem met een scheiding dreigde. Al vrij snel wilde hij er echter toch mee stoppen. Toch wachtte hij uiteindelijk tot na hun optredens in Berlijn zodat hij in ieder geval via de Kinderen Mann de sprong van het 'provinciale' theater in Hamburg naar zijn beoogde eindstation Berlijn kon maken.

Na *Revue zu vieren* bekoelde de vriendschap tussen Klaus Mann en Gustaf Gründgens aanzienlijk. In 1929 ontbonden Gründgens en Erika Mann hun huwelijk. De nekslag voor hun vriendschap volgde een jaar later, toen Erika Mann voor het laatst in een door Gründgens geregisseerd stuk meespeelde, maar halverwege de speelperiode afhaakte om op vakantie naar Afrika te gaan. In Klaus Manns dagboeken uit de jaren 1931-1933 komt Gründgens nog slechts sporadisch voor. Aan Klaus Manns volgende toneelstukken *Gegenüber von China* en *Geschwister* werkte hij niet meer mee. In zijn roman *Treffpunkt im Unendlichen* uit 1932 voerde Klaus Mann de opportunistische danser Gregor Gregori op; een ijdel, kinderlijk egoïstisch karakter, dat naar Gustaf Gründgens beeld geschapen was en niet zoveel verschilt van de acteur Hendrik Höfgen uit *Mephisto*.

Tijdens Hitlers machtsovername bevond Gustaf Gründgens zich voor filmopnamen in Spanje en zou hij overwogen hebben niet meer naar Duitsland terug te keren. Na Spanje verbleef hij een tijd in Parijs waar op dat moment ook Klaus Mann, net gevlucht uit Duitsland, zich bevond. Op de avond van 28 mei 1933 zat Klaus Mann met een aantal vrienden in Café du Dôme toen Gustaf Gründgens, zonder een woord te zeggen, flanerend voorbij kwam. Een scène die Klaus Mann later in *Mephisto* zou verwerken. Hij draaide het perspectief echter om: Hendrik Höfgen is als aan de grond genageld als hij zijn oude vrienden in Café du Dôme ziet zitten. Aanvankelijk wil hij ze begroeten, maar besluit uiteindelijk stilletjes de aftocht te blazen. Gründgens keerde in april 1933 naar Berlijn terug, naar eigen zeggen om voor de mensen te zorgen die in zijn huis woonden. Hij kon meteen na zijn terugkeer als Mephistopheles meespelen in een *Faust*-op-voering met Hermann Göring als eregast die zeer van Gründgens vertolking onder de indruk was.

In december 1933 zag Klaus Mann in het tijdschrift Münchner Illustrierte Presse een 'Tolles Bild' van Gustaf Gründgens na een voorstelling in gesprek met de propaganda-minister Joseph Goebbels. Begin 1934 werd hij benoemd tot intendant van het Berlijnse Staatstheater.

Das kommt nur auf Gewohnheit an.
So nimmt ein Kind der Mutter Brust
Nicht gleich im Anfang willig an,
Doch bald ernährt es sich mit Lust.
So wird's Euch an der Weisheit Brüsten
Mit jedem Tage mehr gelüsten.

Hoewel Klaus Mann zich al in 1934 in het artikel 'Zahnärzte und Künstler' tegen de meeheulende Gustaf Gründgens had afgezet werd de roman *Mephisto* zijn werkelijke afrekening met de acteur. Hoe vaak hij ook in het openbaar heeft verklaard dat het romanpersonage Höfgen niet de acteur Gründgens was - verklaringen die trouwens in opdracht van de uitgeverij werden geschreven - niemand kon om dit gegeven heen. Kadidja Wedekind, bevriend met zowel Klaus Mann als Gustaf Gründgens, beweerde

overigens dat er wel degelijk sprake was van een sleutelroman, maar dan niet van een die in letterlijke zin over Gründgens ging. Klaus Mann zou via het voorbeeld van Gustaf Gründgens een beeld hebben willen geven van de Duitse kunstenaar die zich uit angst voor het verliezen van zijn podium, het Duitse taalgebied, niet openlijk stelling zou durven nemen tegen Hitler. Met die kunstenaar zou hij niemand anders bedoeld hebben dan zijn vader, Thomas Mann. Toen Klaus Mann in 1933 een folder voor zijn literaire *exil*-blad Die Sammlung het drukken met daarin de namen van Duitse schrijvers die het blad ondersteunden, distantieerde een aantal van hen zich onder druk van hun Duitse uitgever daar openlijk van. Als zij dat niet zouden doen, zou dit de verkoop van hun boeken in Duitsland immers in gevaar zou brengen. Thomas Mann was één van hen. Ook later zou hij nooit een letter voor Die Sammlung schrijven. Hij hield deze zogenaamd 'neutrale' houding vol tot hij in 1936, min of meer gedwongen on-derzware druk van zijn kinderen (Erika Mann dreigde het contact met hem te verbreken), overstag ging. Gedurende de periode dat Klaus Mann *Mephisto* schreef, in 1935, was deze crisis nog in volle gang.

Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage;
Weh dir, dass du ein Enkel bist!
Vom Rechte, das mit uns geboren ist,
Von dem ist leider! nie die Frage

Boven aan de lijst van de door de uitgeverij te versturen presentexemplaren had Klaus Mann de naam Gustaf Gründgens gezet. Hoewel zijn exemplaar onderschept werd door iemand die Gründgens voor het boek wilde beschermen, schijnt hij al vrij snel een exemplaar bemachtigd te hebben. Er deden zelfs verhalen de ronde dat hij grote delen van het boek uit zijn hoofd zou kennen. Gründgens zou na het verschijnen van het boek niet meer van het beeld dat van hem was geschetst, namelijk dat van fanatieke nazi-vriend, afkomen. Toch is hij dat waarschijnlijk in werkelijkheid niet geweest. Hoe moest hij op zo'n aanval reageren? Goebbels had het natuurlijk prachtig gevonden als hij zich in het openbaar tegen Klaus Mann zou hebben uitgelaten, maar dat genoegen heeft Gründgens hem waarschijnlijk niet gegund. Voorzover bekend is, heeft hij er in die tijd niet openlijk op gereageerd. Toch lijkt hij dat in bedekte vorm wel te hebben gedaan.

In 1941 produceerde hij de speelfilm *Friedemann Bach*, waarin hij zelf de titelrol vertolkte. Als je goed naar de film kijkt, kan je er niet om heen dat het om eenverholen portretvan Klaus Mann gaat. Het verhaal handelt over de over het paard getilde zoon van Johann Sebastian Bach, die zelf ook als componist aan de bak probeerde te komen maar eenmaal uit de schaduw van zijn vader niet als componist werd geaccepteerd. Wanneer hij voor de functie van kantor in Braunschweig wordt afgewezen omdat men had gehoopt dat hij meer in de stijl van zijn vader zou spelen, ontsteekt hij in woede over die eeuwige vergelijking: ‘Ich gehe an ihm und seine grosse Nahme zu grunde. [...] Wisst ihr denn was es heisst um den Sohn eines grossen Vaters zu sein. Und dabei selber leben und schaffen zu wollen. Ich habe gekämpft mit dem Riesen Johann Sebastian Bach [...] aber jetzt will ich nicht mehr kämpfen, ich will kein Sohn mehr sein, ich will Friedemann Bach sein und sonst nichts.’ Friedemann Bach raakt vervolgens als muzikant aan lager wal, trekt als violist met een klein circusje rond en verdient wat bij met het verkopen van bladmuziek die hij onder de naam van zijn vader schrijft.

Voorzover bekend heeft Klaus Mann nooit van de film geweten. Hoewel het misschien Gründgens antwoord op *Mephisto* was, lijkt er van een afrekening geen sprake. Het is meer een analyse met als uitkomst dat het noodlot onafwendbaar is. Het personage Friedemann Bach is eerder naïef dan boosaardig en je krijgt het gevoel dat de combinatie van zijn mondaine en opportunistische houding én zijn hem in de weg zittende vader hem onvermijdelijk ten gronde zal richten.

Het interessante van de film is dat in de persoon Friedemann Bach Gustaf Gründgens en Klaus Mann samenvallen. De basis van hun wederzijdse aantrekkingskracht in de jaren twintig was mede gebaseerd geweest op hun beider streven naar roem. In Friedemann Bach, de ijdele en zelfzuchtige kunstenaar, verbeeldde Gustaf Gründgens zowel Klaus Mann als zichzelf, waarbij je meteen op de kern van hun relatie stuit, namelijk dat de ambitie van de ander de eigen positie bedreigt. Het succes van Gustaf Gründgens tijdens de nazi-tijd maar vooral ook na de oorlog stak Klaus Mann niet alleen vanuit een politiek standpunt maar vooral ook vanuit een diepe afgunst voor de publiekslieveling Gründgens die al zijn hele loopbaan

met een handomdraai dat kon bereiken waarin Klaus Mann zo had gefaald: groot artistiek aanzien verwerven.

> *Das ist der rechte Mann.*
> *Ihr seid noch ziemlich wohl gebaut,*
> *An Kühnheit wird's Euch auch nicht fehlen,*
> *Und wenn Ihr Euch nur selbst vertraut,*
> *Vertrauen Euch die andern Seelen.*

Op 3 mei 1946 vond in het Deutschen Theater in Berlijn de première plaats van Carl Strenheims komedie *Der Snob* met Gustaf Gründgens in de hoofdrol. Na negen maanden gevangenschap hadden de Russen hem vrijgelaten en nu kon hij het weggebombardeerde Berlijnse publiek wat afleiding bezorgen. Bij zijn opkomst op het toneel werd hij met een uitzinnig applaus begroet dat vijf minuten aanhield en dat hij lachend in ontvangst nam voor hij zijn eerste tekst kon uitspreken. De ster was terug Ook na de voorstelling leek er geen einde te komen aan de staande ovatie en Gründgens kon zijn geluk niet op, tot hij plotseling verstarde bij het herkennen van de hoffelijk klappende Amerikaanse militair op de voorste rij. Weglopen

kon dit keer niet. In verwarring deed hij een uiterst beroep op zijn toneelroutine en fabriceerde een brede glimlach waarmee hij het verdere applaus in ontvangst nam.

Een wederzijdse vriend zou de Amerikaanse militair, Klaus Mann, en de toneelspeler met elkaar hebben willen verzoenen in zijn huis in Berlijn. Terwijl Gründgens op de eerste etage zat te wachten, probeerde de vriend op de tweede etage Klaus Mann van de verzoening te overtuigen. Mann bleef lang twijfelen en verwierp uiteindelijk de gedachte aan een hereniging.

Gustaf Gründgens zou tot ver na zijn dood, namelijk tot 1981, voor een verschijningsverbod in Duitsland van Klaus Manns roman *Mephisto* zorgen.

Ich bin der Geist der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,
Ist wert, das es zugrunde geht;
Drum hesser wär's, dass nichts enstünde.
So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.

[alle citaten uit *Faust I*, Johann Wolfgang von Goethe, 1808]

Literatuur

Klaus Mann, *Mephisto*. Ingeleid door Berthold Spangenberg, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1981; 'Homosexualität und Fascismus' en 'Zahnärzte und Künstler'. Opgenomen in de bundel *Zahnärzte und Künstler*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1993; *Der Wendepunkt*. S. Fischer, 1952; *Briefe und Antworten*. Edition Spangenberg im Ellerman Verlag, München, 1987; *Mephisto ohne Maske, Gustaf Gründgens Legende und Wahrheit*, Alfred Mühr, Knaur München, 1981; *Der siebente Engel. Die Theaterstücke*. Met een nawoord van Michael Töteberg, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1989. Fredric Kroll, Klaus Täubert, *Klaus Mann Schriftenreihe,Band 1 t/m 6*. Edition Klaus Blahak, Wiesbaden, 1976-1997.

Eberhard Spangenberg, *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens*. Ellerman, München, 1983.

Bart van Esch (1964) is filmmaker, Hij maakte onlangs de gedramatiseerde documentaire Bitter is de verbanning *over de Amsterdamse periodes van Klaus Mann die op 23 maart in de NPS cultuurrubriek* Het uur van de wolf *werd uitgezonden.*

Karel Hupperetz

Faust van Gustav Ernst
Een hedendaagse versie van het Faust-materiaal

In de periode van februari tot en met maart 1998 wijdde de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag een tentoonstelling aan de hedendaagse Oostenrijkse literatuur. Daar waren onder andere een aantal voorbeelden te zien van het intensieve faxverkeer tussen Gustav Ernst en Theu Boermans bij de totstandkoming van de Faust-versies van deze Oostenrijkse auteur. In dit artikel wordt geprobeerd dit stuk te interpreteren in het kader van de specifieke werkwijze van de theatergroep De Trust.

Gustav Ernst en De Trust

De Oostenrijkse schrijver Gustav Ernst (1944) is in het Duitse taalgebied nog steeds een relatief onbekend auteur. Zo niet in Nederland, waar het gezelschap De Trust verschillende teksten van deze schrijver opvoerde. Gustav Ernst heeft inmiddels een groot aantal toneelteksten en essays, romans en novellen op zijn naam staan. De meeste teksten van Gustav Ernst werden in Duitsland uitgegeven bij de Verlag der Autoren in Frankfurt.

In juni 1990 voerde De Trust in Sporthal De Veiling in Utrecht *Duizend Rozen* op. In februari 1992 opende dit gezelschap het eigen theater aan de Heiligeweg in Amsterdam met *Bloedbad*, en actuele bewerking van de Oresteia van Aischylos. In september 1994 werd het Nederlands Eilmfestival in Utrecht geopend met de film *1000 Rosen*, die bij die gelegenheid drie Gouden Kalveren kreeg. In 1995 kwamen in een intensief werkproces en in nauw overleg tussen de auteur en het gezelschap de verschillende versies van *Faust* tot stand. Dit stuk, congeniaal vertaald door Tom Kleijn[1], ging op 11 mei 1995 in première tijdens het Kunstenfestival des Arts in Brussel en was later in Nederland tijdens het Holland-Eestival en in een groot aantal schouwburgen te zien.

In oktober 1997 vond in het Schauspielhaus in Wenen de Oostenrijkse enscenering van *Faust* plaats in de regie van Theu Boermans.

Het gezelschap De Trust kwam in 1988 toen De Zaak (1985-1988), een groep rond Rik Launspach, besloot samen te gaan werken met een aantal acteurs rond Theu Boermans. Sinds december 1996 is De Trust na een zwerftocht van zo'n anderhalf jaar neergestreken in de voormalige Lutherse kerk aan de Kloveniersburgwal in Amsterdam.

Het gezelschap maakte al snel furore door de keuze van eigenzinnig, Duitstalig repertoire van auteurs als Rainald Goetz, Werner Schwab, Gundi Ellert, Georg Tabori, Alexander Widner, Gustav Ernst en anderen. Altijd weer zijn deze teksten gekenmerkt door de zoektocht naar de rol van het geweld als motor van de samenleving en de geschiedenis. Talloze spraakmakende ensceneringen rond de machtsstrijd tussen man en vrouw, de zin van het bestaan, de schijnwerkelijkheid van normen en waarden vormen een uitdrukking van de consistente keuze en plaatsbepaling van dit gezelschap[2]. Het gaat in vrijwel al deze stukken om de paradox tussen de lust tot leven en het bewustzijn van de zinloosheid. Door middel van imaginatie en relativering probeerde dit ensemble de complexiteit van onze samenleving in hun

tegendraadse theaterensceneringen aan de orde te stellen. Dat leverde voorstellingen op die haaks staan op de gangbare codes en esthetiek, en die tegelijkertij d een grote betrokkenheid bij het materiaal laten zien.

Van Goethes Faust tot Thomas Mann

Goethe (1749-1832) is vanaf zijn studententijd tot kort voor zijn dood, bijna zes decennia, met onderbrekingen aan zijn *Faust* bezig geweest. Het was zijn levenswerk, zijn ‘Hauptgeschäft’, waarmee hij de steeds complexer wordende realiteit in de greep probeerde te krijgen. Door een kralensnoer van scènes, beelden, werelden en tijdvakken, in een rijk werk van meer dan twaalfduizend verzen, probeerde Goethe het onzegbare uit te spreken. Voor Goethe vormde het Faust-

materiaal een poëtologisch experiment rond centrale kwesties van het menselijk en maatschappelijk bestaan, een compendium van zijn levenservaring en levenswijsheid. In Goethes gigantische beeldmontage gaat het om de dialectiek van geest en zintuigen, weten en liefde, materialiteit en spiritualiteit, eeuwigheid en ogenblik. In *Faust* worden ambivalenties en 'zwei Seelen, ach, in meiner Brust' uiteindelijk opgeheven in de overtuiging dat alles wat van God is uitgegaan, ondanks dwalingen, weer naar God wordt teruggevoerd. Een van de kernzinnen luidt ten slotte 'ein guter Mensch in seinem dunklen Drange, ist sich des rechten Weges wohl bewusst'. In de recente Fausteditie van Albrecht Schöne[3.] werd veel vuil en gruis, vele fouten en ingrepen verwijderd, waardoor men deze belangrijke editie vergeleek met het schoonmaken van de fresco's van de Sixtijnse kapel. De editie van Schöne gunt de lezer een blik in het laboratorium van Goethe, een van de grote denkers en dichters uit de wereldliteratuur en Schöne leidt de lezer als een betrouwbare gids door het labyrint van de tekst.

In een van de beroemde naoorlogse versies van het Faustmateriaal, de roman *Doctor Faustus* van Thomas Mann (1947) was de geleerde Faust vervangen door een geniale musicus. Thomas Mann las daaruit in augustus 1947 voor in de Koninklijke Schouwburg in Den Haag. Mann presenteert in deze bijna achthonderd pagina's tellende roman een breed opgezet relaas over de musicus-componist Adrian Leverkühn. In zevenenveertig hoofdstukken monteerde hij historische werkelijkheid en fictionaliteit en gaf daarmee een complex beeld van Duitsland en de rol van de kunstenaar in de samenleving. Mephisto belooft in zijn pact met de componistdeze vierentwintig jaren van genot en creativiteit, op voorwaarde, dat hij niet zal liefhebben. Voor Thomas Mann is het isolement van de kunstenaar een vlucht in het barbaarse en archaïsche, is cultuur een alibi waarmee de kunstenaar zich uit de politieke realiteit en maatschappelijke conflicten kan terugtrekken.

De apocalyptische Faust-legende van Thomas Mann is een balans van een tijdperk dat uiteindelijk ontspoort in fascisme en ondergang en bestrijkt de periode tussen 1885 en 23 mei 1943, de dag waarop de verteller, Dr. Serenus Zeitblom zijn verhaal rond Doctor Faustus begint.

De Faust van Gustav Ernst

In deze korte analyse beperk ik mij in hoofdzaak tot de tekst van de auteur, omdat niet iedereen de enscenering van De Trust gezien zal hebben. Gustav Ernst houdt zeker nog vast aan een aantal handelingslijnen en constellaties van Goethes Faust, gebruikt de namen en ingrediënten van het Faust-materiaal.

Faust is bij Gustav Ernst niet langer een intellectueel, maar een zuipende kunstenaar, met wie wij kennis maken tijdens een ver nissage. Zoals in de 'Walpurgissack' van Goethe, de onderdrukte versie van de Walpurgisnacht, wordt er een lofzang gezongen op geld en seks, geweld en genot. Agressiviteit en het zoeken naar steeds nieuwe *kicks* bepalen de positie van de kunstenaar, die goed thuis is in Italiaanse menu's en in de dranksector. De beeldend kunstenaar Faust is geobsedeerd door het geweld in de samenleving. Hij probeert dit geweld aan de kaak te stellen en er gestalte aan te geven. Tegelij-kertijd is hij zich ervan bewust dat zijn

kunstwerken en films nauwelijks meer effect hebben en nog slechts als koopwaar, als (top)kunst worden gewaardeerd. Aan de ene kant gaat hij gebukt onder de steeds verder weg vallende humaniteit. Van de andere kant zit Faust op een dood spoor: er is niets meer dat hem kan boeien en hij heeft geen zin meer in dit bestaan. Faust verkeert van meet af aan in een zekere dubbelheid: enerzijds is hij de ultieme genotzoeker, anderzijds is hij een verbitterde levenshater, een pessimistische levensverachter. In de beginmonoloog presenteert Faust zich als ‘fanatiek genotsmens’. Zijn crtici daarentegen hebben het over een ‘pessimisme van het allerzwartste soort, depressief en verbitterd’ en over ‘de levenshater, de levensverachter, de leven-in-de-lucht-laten-springer’.

Tijdens de openingsscène van het stuk, de ver nissage, treedt Faust op als performance-kunstenaar: hij fungeert zelf als een kunstwerk temidden van de geprojecteerde kunst rond kwelling, mishandeling, verminking en executies. Door middel van beelden en de muziek van ICE-T wordt er een spervuur van gruwelen op de toeschouwers losgelaten. Tegelijkertijd lopen tijdens deze vernissage de representanten van de huidige samenleving rond, die deze kunstwerken achteloos consumeren en opkopen.

In de beginsituatie wordt Faust neergezet als iemand die alle toppunten heeft gekend, niets onbeproefd heeft gelaten. Nu slaan verveling en banaliteit toe: de

rek is eruit en Faust komt terecht in een spiraal van zelfvernietiging. Hij is vastgelopen, ook al is hij nog steeds op zoek naar zin en betekenis, naar het ultieme genot. Een van de kernzinnen van het verhaal luidt: ‘afschaffen, veranderen, afschaffen en weer veranderen’. In die context duikt dan de hermafrodiet Mephisto op, die Faust alles zal laten zien en zal laten beleven. Mephisto weet door middel van het pact de onderdrukte impulsen van de kunstenaar weer los temaken. Faust gaat op zoek naar het gesublimeerde geweld in zichzelf. Door het verdrag leert hij het boosaardige, niet toelaatbare geweld kennen, de onvermoede afgronden van het bestaan. Mephisto zet Faust op een dieptepunt weer in beweging. Samen zullen ze het kwade doen om het goede te creëren. Door de vileine Satanische verlokking van Mephisto wordt de vernietigingsdrift nu tot motor van de handeling. Tijdens de confrontatie tussen Faust en Mephisto zegt de laatste: ‘Het is jouw geweld, Faust, laat het naar buiten! Je hebt het naar buiten gelaten als kunst, laat het eruit als geweld.’ Het gaat in het pact om ‘de oorzaken van het uitroeien, de uitroeiers’. En Faust merkt op: ‘En ik zal het genot krijgen, waartegen ik kan zeggen: eindig nooit! En het zal dan ook nooit eindigen.’ Vanaf het moment dat Faust en Mephisto hun pact hebben gesloten vindt er een afrekening plaats met de personages uit de openingsscène, de vertegenwoordigers van bepaalde maatschappelijke posities. Ernst rekent in dit maatschappelijk panorama af met de drogredeneringen, ideologie en schijnzingeving van onderwijs, politiek, de medische industrie, de zorgzame samenleving. Deze uitroeiers worden zelf uitgeroeid volgens het tien-kleine-negertjes-stramien en verdwijnen een voor een door een hellepoort. Hypocrisie en valsheid worden met duivels genot onderuit gehaald en de verschillende maatschappelijke groeperingen worden met misstappen uit het verleden geconfronteerd. De pijlers van de samenleving moeten zich verantwoorden en de figuren eindigen allen in zelfmoord. Vanaf scène 7 komen dan de Somalische vluchtelingen en asielzoekers Greetje en haar broer Valentijn in beeld. In hun levensverhaal gaat het om een vorm van geweld, waar Faust en Mephisto niet bij kunnen komen, en die Faust alleen met het ene woord ‘waanzinnig’ beschrijft. De asielzoekers hebben de meest barre verschrikkingen meegemaakt en desondanks de onschuld bewaard. Faust zoekt in Greetje z'n eigen onschuld, vindt hier een bepaalde authenticiteit en zou dat moment vast willen houden. Tegelijkertijd behoort Greetje tot een domein waar Faust en Mephisto geen vat op hebben. Mephisto merkt op: ‘Die kun je niet krijgen. Een andere wereld.’ In scène 10 zegt Mephisto: ‘Daar kan ik niet in, in het leven, dat zij leeft.’ Er zijn maar weinig positieve elementen in deze tekst te vinden. Zo spreekt Faust met regelmaat over zijn kinderjaren als een fase van nog ongedeelde identiteit. Wagner is in dit stuk een neutrale buitenstaander en denker, een matigende kracht. Hij wordt niet door Faust uitgeschakeld, maar liquideert zichzelf, net als Greetje. Dit gebeurt tijdens de Walpurgisnacht-slot-scène, een orgie en bacchanaal waarin Faust z'n eigen kind doodt en z'n toekomst vernietigt. In deze twintigste scène, de tweede vernissage-scène, staat in de regieaanwijzing: ‘Hij wurgt de baby [het kind van Faust en Greetje, K.H.]. Hij is gelukkig, hij lacht, hij schreeuwt van lust. Hij begint de baby op te eten. Hij stamelt erbij, maakt dier- en babygeluiden. Hij deelt stukken aan de gasten uit.’

Aanzet tot interpretatie

De tekst van Gustav Ernst sluit nauw aan bij de hierboven heel kort geschetste thema's van het gezelschap De Trust: de vraag naar de zin van het bestaan en het geweld als motor van de geschiedenis.

Ook deze Faust is, overeenkomstig de traditie, een rusteloze zoeker, die de gegeven kaders en normen doorbreekt. Alleen is Faust niet langer, zoals in de Duitse traditie van de negentiende eeuw, een beeld van de Faustische mens, vol titanische trots en ‘Tüchtigkeit’. In ons post-utopische tijdvak, waar alle oude ideologie en zingeving problematisch zijn geworden, zijn wellicht cynisme en nihilisme de enige weg. Velen dachten dat er na de val van de muur in november 1989 een betere wereldorde zou ontstaan. Maar al gauw werd duidelijk, dat wij in een nieuwe periode van geweld en racisme, van fanatisme en etnische zuiveringen zijn beland. In de jaren negentig lijkt een voor velen geldende waarheid niet meer te bestaan, en is er sprake van machteloosheid en verlamming ten aanzien van de talloze maatschappelijke problemen. In de media worden wij op een steeds schokkender manier geconfronteerd met beelden van geweld en worden ook in deze de grenzen steeds vaker verlegd.

Een auteur als Gustav Ernst, die zich anno 1995 aan dit oude Faustmateriaal waagt, kan hooguit nog een ironisch spel spelen met de traditionele elementen en ingrediënten van de Faustsage.

Toch kan men deze tekst en versie van Faust nog steeds zien als een katalysator om actuele kwesties aan de orde te stellen. Gustav Ernst en De Trust formuleren door middel van tekst en theater onzevragen en twijfels. Dit gebeurt ook door middel van een specifieke schrijfwijze, door een gecompliceerde, bijna kunstmatige taal. Taal en taalstructuren waren ook in de andere teksten die De Trust speelde, stukken van Goetz en Schwab, een centraal element. In deze tekst van Gustav Ernst kan men mijns inziens dan ooknogal wat reminiscenties ontdekken van de schrijfwijze van een beroemd Oostenrijks auteur als Thomas Bernhard. Ik wijs in deze op het monologische karakter van de tekst, de additieve schrijfwijze en de litanie en herhalingsstructuur en de grondige met alles en iedereen afrekenende scheldtirades. Het is soms lastig bij deze tekst de grens te trekken tussen de eigen schrijfwijze van Gustav Ernst en de epigonale navolging van Thomas Bernhard[4].

Uit de receptie in Nederland en Vlaanderen wordt duidelijk dat auteur en gezelschap met dit stuk nogal wat overhoop haalden. Als men de voorbeschouwingen in bijvoorbeeld Nederland Toneel (1995, 9), de folders en de eigen mailing van De Trust vergelijkt met de recensies, constateert Geert Sels (Gazet van Antwerpen, 13-5-1995) ‘Voor een tekst van dit extreme gehalte is toneel per definitie een maatje te klein. Hoe pertinent, radicaal en correct de vragen van de toneelmaker ook mogen zijn’. Mark van Steenkiste (De Standaard, 13-5-1995) noemt het ‘teater volgens het princiep van de schokterapie’; hij vindt de tekst drammerig,boodschapperig en moralistisch, en spreekt over een ‘rauwe beeldentaal’, waarbij Boermans en de zijnen ‘voortdurend de grenzen aftast tussen theater en werkelijkheid...’. Volgens Joyce Roodnat (NRC, 15-5-1995) ‘tart De Trust met gruwelijke sjablonen van ontucht en geweld’ en ‘ontbreekt elke humoristische relativering’. Vervolgens werd in een interview van Anneriek de jong met Gustav Ernst (NRC, 26-5-1995), het interview van Max Arian met de auteur (De Groene Amsterdammer, 14-6-1995) en in het aan Faust gewijde derde nummer van ‘De Trust’ (september 1995) door middel van een zelfgesprek van Theu Boermans en een aantal kris-krasse opmerkingen en brieven een aantal punten van kritiek nog eens uitvoerig onder de loep genomen.

Sommigen zagen in dit Faust-stuk een portret van de op 31 december 1993 overleden auteur Werner Schwab met zijn extreme levenswijze. Ik zou hooguit van een combinatie willen spreken van de intelligente woede van Rainald Goetz, de eruptieve teksten van Werner Schwab en het eigene van Gustav Ernst. De tekst is in mijn visie een poging van De Trust om op auto-reflexieve manier de eigen positie te doordenken. Ondanks alle authentieke bedoelingen van het ensemble was het presenteren van hun specifieke thematiek van het geweld tot een theatraal consumptieartikel geworden. Vanuit deze betrokkenheid bij fundamentele en vaak verdrongen kwesties in onze samenleving wilde men ook in deze tekst nog eens, in een wellicht extreme vorm, de relatie van geweld en samenleving, van kunst en theater aan de orde stellen, met als bedoeling de samenhang tussen roes en logica, woede en reflectie te herstellen en een poging te wagen de kloof tussen woord en beeld, denken en handelen, werkelijkheid en theater te overbruggen. Door de mens in al zijn wanstaltigheid zo neer te zetten wordt de toeschouwer een grimmige spiegel voorgehouden, worden de zaken onbarmhartig, zonder mededogen getoond.

In een recensie naar aanleiding van de enscenering van *Faust* in Wenen, in oktober 1997, schreef Ulrich Weinzierl over 'die Pornographie der Gewalt, den "totalen" Genuss' als een harde parafrase van een actueel thema[5].

Karel Hupperetz (1939) is sinds 1969 verbonden aan de R.U. Groningen als Germanist en theaterwetenschapper.

Eindnoten:

1. Gustav Ernst, *Faust*, (vertaling Tom Kleijn), International Theatre and Film Books, Amsterdam, 1995.
2. Vgl. voor een analyse van het werk van De Trust Rezy Schumacher, 'De Trust, het vergeefse zoeken naar de waarheid.' In: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap*, jrg. 9, 1993, nr. 34/35, p.67-83 en K.J. Hupperetz, 'Postmodernisme en Theater II. De ensceneringen van De Trust'. In: *Theater en Educatie*, december 1994, p.21 -22.
3. Goethe, *Faust*, 2 dl. Texte, Kommentare Albrecht Schöne, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. Main, 1994.
4. Vgl. Arend Evenhuis, *De taal heeft niets over zichzelf te vertellen*, Trouw, 19-12-1996.
5. FAZ, 20-10-1997. Vgl. ook de recensies van Michel de Werd in Trouw, 21-10-1997, van Karin Jušek in de Volkskrant van 27-10-1997 en het verslag van Michel Maas in de NRC, 27-10-1997.

August Hans den Boef
John Faust of een Engelstalige Faust-traditie

> *Le personage de Faust et celui de son affreux compère ont droit à toutes les réincarnations.. J'ai donc osém'en servir.*
> [Paul Valéry over *Mon Faust*,1941]
>
> *Oh*, My *God, I knew what I was doing!*
> [Dylan Thomas, *The Doctor and the Devils*, 1953]

De meest indrukwekkende *Faust* van de laatste jaren is die van de in de alcohol verdronken Oostenrijker Werner Schwab, *Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm*, van muziek voorzien en uitgevoerd door de Berlijnse groep Einstürzende Neubauten. De leukste was die van het Britse tv-programma *The Comic Strip presents*... met Robbie Coltrane als een pianospelende Faust en Jennifer Saunders als een zingende en dansende, vrouwelijke duivel. De meest recente is de Amerikaanse bioscoopfilm *The Devil's Advocate*, waarin topmanager Al Pacino als incarnatie van de Vorst der Duisternis de ziel van Keanu Reeves wil kopen.

Alleen al deze drie verschillende Faust-bewerkingen laten een scala van mogelijkheden zien. Mogelijkheden voor de hedendaagse kunstenaar die zijn visie op het Faust-thema wil geven. Want de mens die zijn ziel verkoopt voor machtblijft fascineren. De voorbeelden illustreren ook de verschillende problemen waarmee hij te maken krijgt. Dat van de traditie: ontleent Schwab meer aan Goethe dan aan Christopher Marlowe? Dat van de voorgangers: heeft Heine in de negentiende eeuw al niet eens een *Mephistophela* laten dansen? Dat van de interpretatie: berust kennelijk de meestbegeerde macht anno 1998 niet meer bij geleerden, kerkelijke dan wel politieke leiders, maar bij een zeer wijdvertakte multinational die onder andere in recht handelt?

Fausts carrière

Die problemen spelen uiteraard ook een rol voor een ieder die zich met het Faust-fenomeen in kunst en literatuur bezighoudt. Daarom is het verre van toevallig dat ik van de drie voorbeelden, twee Engelstalige heb gekozen. Er zijn ook Franse, Spaanse, Russische, Tsjechische Nederlandse, Zweedse, Italiaanse en vooral heel veel Duitse Faust-bewerkingen. Het leek mij echter zinnig om mij te concentreren op de Engelstalige Faust-traditie.

Want er mag een Duitse traditie zijn van volksboek, via Goethe tot Werner Schwab, er is ook een Engelstalige traditie. Immers met *Doctor Faustus* van de Engelsman Christopher Marlowe werd het verhaal uit het Lutheraans geïnspireerde Duitse volksboek al in de zestiende eeuw getransformeerd tot een literair werk dat tot op de huidige dag auteurs uit alle landen weet te inspireren. Die traditie is zo omvangrijk dat ik mij beperk tot louter het literaire deel: als ik de thrillers, SF-romans, orkeststukken, opera's en films erbij betrok, zou dit een oeverloze beschouwing worden. In de beperking toont zich de meester[1].

De literaire incarnaties van de ‘John Faust’ zijn gelukkig in ruime mate voorhanden. De auteurs bieden een gevarieerd gezelschap: modernisten, detectiveschrijvers, feministen, postmoderne dichters en romanciers en Frank Zappa.

De ruimte die ik aan recente faustiana besteed, hangt af van het literaire belang en dan vooral van de manier waarop ze het stuk van Marlowe verwerken, dan wel becommentariëren. Soms weid ik over een tekst uit omdat ik die op zichzelf al zo bijzonder vind.

Er is een mooi gedicht van de Amerikaan Karl Shapiro dat vlak na de oorlog verscheen: ‘The Progress of Faust’ - eigenlijk een samenvatting van de Faust-traditie tot op dat moment. Shapiro beschrijft dat Faust in Duitsland geboren wordt, waar hij studeert en zijn ziel aan de duivel verkoopt, vervolgens in 1594 in Londen opduikt om na een paar jaar weer naar het continent te vertrekken, waar hij honderd jaar rondtrekt als inspirator van het poppenspel. Op het continent wordt hij in het woelige tijdperk van de Franse revolutie tot een respectabele figuur verheven, een verlicht classicus, en terug in Duitsland een geleerde die vergelijkende wetenschappen doceert. In 1939 wordt hij uit het Derde Rijk gegooid, waarmee dat uit zijn voegen barstte. Faust houdt zich tijdens de oorlog verborgen in een Amerikaanse woestijn, waar achter zijn

rug ‘a dome of atoms rose’.Kortom, volksboek, Marlowe, poppenspel, burgerlijk drama, Goethe, nationalisme, doemdenken.

Die atoombom van Shapiro is een exponent van de houding die veel Faust-auteurs na 1933 en zeker na 1945 aannamen: de *Faust* van Goethe is problematisch geworden, met name het tweede deel. Daarom maakten Duitsers (Hanns Eisler) zowel als anderstaligen (Hugo Claus; Alfred Schnittke) na de oorlog liever een omtrekkende beweging om Goethe heen. Ze kozen als inspiratiebron voor het stuk van Marlowe, het poppenspel of het volksboek; of, in postmoderne tijden, voor een combinatie van elementen uit verschillende versies, inclusief ook weer die van Goethe.

Marlowe

Het Duitse volksboek over Faust dateert uit 1587 en is gebaseerd op een bestaande figuur: Georg Sabellicus of Faust der Jüngere. De Engelstalige versie van een jaar later verwerkte Christopher Marlowe direct tot het toneelstuk *The tragical History of Doctor Faustus*. Onhandig is dat we dit stuk meestal lezen met de twee dikke delen van Goethe in ons achterhoofd of met een toneeluitvoering daarvan voor ogen. Het lijkt daarom voor ons of er van alles *ontbreekt* bij Marlowe. *Doctor Faustus* bevat veel minder intriges, het stuk is ook veel korter. Faust[2.] die als een *rücksichtslose* projectontwikkelaar de Nederlandse inpoldering ter hand neemt - een van de vele intriges die Goethe aan legende heeft toegevoegd.

Opmerkelijk is dat Marlowe telkens weer Faust laat twijfelen aan de verkoop van zijn ziel omdat het vooruitzicht van de hel hem toch afschrikt. Maar in tegenstelling tot Goethe laat Marlowe zijn held naar de hel varen. Hij liet dat in de - tragische - titel zien. Daarom even in het kort hoe Marlowe het zag, al was het alleen al om Goethe naar de achtergrond te schuiven.

Het is belangrijk om de typische Marlowe-elementen goed in het geheugen op te nemen. Want het mag erop lijken alsof de volgende samenvatting soms tamelijk willekeurige details bevat. Straks zullen ze echter bij de modernere Engelstalige Faust-bewerkingen van pas komen. Ondanks de grappen en grollen van clowns en schelmen -net als later Shakespeare moest Marlowe rekening houden met een heterogeen publiek - is *Doctor Faustus* een geleerd stuk. Het bevat veel Latijnse spreuken en toespelingen op de klassieke oudheid en de bijbel. Marlowe begint zijn spel in Wittenberg, in de studeerkamer van Faust, die weliswaar volleerd is in de zeven vrije kunsten, maar meer taalt naar de ‘metafysica der toverij’ en ‘necromantenboeken’. En eigenlijk naar genot en de wereldheerschappij. Hij heeft een assistent, Wagner, die zijn studenten plaagt, maar overigens een geschoolde jongeman is, anders dan de Hans Wursten en Casperles die in latere Faust-bewerkingen de show gingen stelen. Wagner heeft bijvoorbeeld ook geleerd duivels op te roepen en is later de erfgenaam van al Fausts bezittingen.

In een donker bos roept Faust de duivel Mefisto op. De duivelsknecht stelt hem voor gedurende vierentwintig jaar al Fausts wensen uit te voeren op voorwaarde dat deze daarna zijn ziel aan Lucifer laat vervallen. Mefisto meent dat zijn Helse Meester aan zo'n contract wel zijn fiat zal verlenen. Nadat de Goede en Kwade Engel hebben geprobeerd Faust te beïnvloeden, laat Faust zich overtuigen door de Kwade en roept

hij voor de tweede maal Mefisto op. Dan wil Faust het contract in zijn bloed schrijven, maar dat stolt te snel, zodat het helse vuur van Mefisto eraan te pas moet komen om het weer vloeibaar te maken.

Faust heeft van Mefisto een boek gekregen waarin alles staat wat hij wil weten, maar hij twijfelt toch. Als hij bovendien tot Christus bidt, komt de Vorst der Duisternis zelf op bezoek. Lucifer laat de Zeven Hoofdzonden langs paraderen en dat tafereel amuseert Faust.

Met Mefisto vliegt Faust op zijn draak naar Rome, waar hij de paus en diens omgeving plaagt door onzichtbaar aan hun voedsel te zitten en op hen te schelden (anders dan de lutheranen had de Engelse kerk zich niet om religieuze, maar om politieke redenen van de Moederkerk afgescheiden - in hun afkeer waren ze gelijken).

Vervolgens bezoekt Faust de roomse Keizer Karel die vol lof is over de bekwame tovenaar als die in staat blijkt Alexander de Grote inclusief schone partner voor hem op te roepen. Een sceptische ridder wordt bij die gelegenheiddoor Faust van hertshorens voorzien; de ridder pleegt later een vergeefse aanslag op zijn plaaggeest. Faust weet vervolgens de Hertogin van Anhalt tot haar grote vreugde midden in de winter de lekkerste druiven te bezorgen die zij ooit at, en

gebruikt daarvoor een ‘moderne’ methode om exotisch fruit te bemachtigen: hij laat het overvliegen.

Een vrome grijsaard - die overigens opmerkt dat de Doctor walgelijk stinkt - brengt Faust weer aan het twijfelen. Als drastische bestrijding daarvan hernieuwt hij zijn eed aan Lucifer en troost hij zich met de schone Helena van Troje. Dan spreekt Faust met zijn studenten en deze keer is zijn twijfel zo groot dat hij God wanhopig smeekt hem niet in de hel te laten komen. Dat mag niet baten: Marlowe eindigt met de hellevaart van Faust.

Er is nog een epiloog waarin de studenten ontdekken dat de duivels het interieur van Fausts woning nogal ingrijpend hebben verbouwd, inclusief het lichaam van de overleden bewoner.

Tot zover Marlowe. Opvallend is de losse structuur van *Doctor Faustus* en het grote aantal scènes waarin niet Faust maar Wagner, dorpelingen of Mefisto (die twee ondeugende knechten in een hond en een aap dreigt te veranderen) als protagonist fungeren.

Volksboek

Wat is nu precies de relatie tussen Marlowes *Doctor Faustus* en het Duitse volksboek? Veel heeft Marlowe daaraan ontleend. Assistent Wagner, de vierentwintigjaarstermijn, de schone Helena, het lutheraanse plagen van de paus, het entertainen van keizer Karel V, de hertshorens op het ridderhoofd, de Anhalts en het destructieve slot. In het volksboek wordt dat overigens nog veel sappiger verhaald. Zelfs de kleinen in onze tijd die gewend zijn aan *gore-and-splatter-movies* zouden bij het lezen hiervan nogal geschokt raken.

Wat Marlowe niet heeft gebruikt zijn de zeven mooie vrouwen uit verschillende landen, waaronder wel twee Nederlandse, met wie de tovenaar tot zijn dood toe prettig placht te copuleren. In dezelfde tijd verwekte hij bij Helena zijn zoon Justus, die in *Doctor Faustus* eveneens ontbreekt, net als de suggestie uit het volksboek dat Faust studenten van achteren placht te nemen. Of de mededeling dat Wagner ook de geest Akercocke heeft geërfd. Deze elementen zullen in latere Faust-bewerkingen vaak weer wel opduiken.

Opmerkelijk is dat het volksboek een passage bevat over een jood van wie Faust geld kon lenen met een arm of been als onderpand. Kennelijk wilde Marlowe daar niets mee doen, maar Shakespeare heeft dit gegeven later gebruikt in *The Merchant of Venice*. Jammer is het ontbreken van de reis om de wereld in acht dagen. Driehonderd jaar later zou Jules Verne daar nog tien keer zo lang over doen. Dat in onze tijd technisch een reis van acht uren heel wel mogelijk is, illustreert misschien het meest de gedateerdheid van de oude Faust-legende. Daarom verkoopt iemand zijn ziel tegenwoordig alleen nog maar aan de topman van een duistere supermultinational, zoals in de film *The Devil's Advocate*.

Harlekijn Faust

Een probleem is dat er geen manuscript van Marlowe is bewaard en evenmin een gedrukte versie van *Doctor Faustus* die de auteur tijdens zijn leven heeft gezien. Marlowe stierf - onder onopgehelderde omstandigheden -in 1593. De eerste bewaarde druk dateert pas uit 1604 en de tweede uit 1616. De geleerden noemen ze A en B en ze vertonen nogal wat verschillen. Druk B is bovendien maar liefst tweevijfde langer dan A en wordt als de oorspronkelijke editie beschouwd. Daarin vernemen we bijvoorbeeld als extraatje allerlei Vaticaanse complotten en de naam van de paus: Adrianus. Mocht Marlowe de Nederlandse meisjes versmaden, om onze enige, Utrechtse paus Adriaan Boeijens kon hij niet heen.

Ook de epiloog met de gruwelijke verminking van Fausts lichaam, ontbreekt in druk A.

Het niet opnemen van die details in A is bij Marlowe waarschijnlijk ingegeven door een vorm van zelfcensuur en dat is kort daarna bij de vertalers eveneens het geval. Vanwege religieuze en politieke gevoeligheden werd *Doctor Faustus*in Duitstalige landen aangepast toen Engelse komedianten het daar gingen spelen; de eerste opvoering was in 1626 in Dresden. In Wenen werd de keizer vervangen door de Hertog van Parma en het monniksgewaad van de hellegeest door de Spaanse hofdracht.

Omdat de Engelsen het Duits niet goed beheersten, maakten ze van deze nood een deugd door zich te concentreren op het visuele spektakel dat duivelsverschijningen en hellevaarten konden bieden en lasten ze mime- en dansstukken in. Op deze manier hebben ze de Duitstalige Faust-traditie weer beïnvloed, die voor het grote publiek de komische en spectaculaire

laag steeds meer uitbreidde. Tot de tijd dat komische figuren als Hans Wurst of Casperle in feite de hoofdfiguur werden en de opvoering een climax kreeg met een hellevaart onder oorverdovend geknal van vuurwerk en geknars van toneelmachines.

In Engeland was overigens een parallelle ontwikkeling ingezet. De acteur William Mountford besloot daarom in 1697 om maar meteen een echte farce van het Faust-verhaal te publiceren, paradoxaal genoeg omdat hij het niveau van de traditie zo laag vond. Het werd een ‘Farce’

> With the Humours of *Harlequin* and *Scaramouche* With *Songs* and *Dances* between the Acts.

Dat betekende niet alleen dat Mountford de *commedia dell'arte* figuren Scaramouche en Harlequin introduceerde, maar ook dat hij na de slotregels

> May this a fair Example be to all,
> To avoid such Ways which brought poor *Faustus*'s
> Fall.
> And Whatsoever Pleasure does invite,
> Sell not your Souls to purchase vain Delight

de verspreide ledematen van de Doctor tezamen liet komen om een dans uit te voeren, begeleid door ‘gezang’. Het publiek wist al spoedig dat het om een farce ging, want als Faust probeert Mefisto op te roepen, komt niet de duivelsknecht tevoorschijn, maar Scaramouche.

In het begin van de achttiende eeuw zou er zo een hele stoet dichters en toneelschrijvers ‘Harlequin Fausts’ publiceren. Zodanig dat de dichter Pope ook het oorspronkelijke stuk van Marlowe als een farce beschouwde. Je zou kunnen zeggen: uiteindelijk ging Goethe er weer een stuk van maken voor de literaire elite, nadat Gotthold Ephraim Lessing bij een aantal fragmenten was blijven steken. Misschien dat Goethe er daarom zoveel jaren over heeft gedaan om zijn versie te voltooien.

De Duitse Olympiër ontleende zijn personage van de onschuldige Gretchen (Margarete) uit *Faust I* overigens aan het werk van de Engelse auteur Samuel Richardson - die van *Pamela* en *Clarissa*. Was dat opnieuw een beweging van Engeland naar Duitsland, het verliep ook omgekeerd. In 1851 werd er een bijzonder ballet opgevoerd in Londen met de vrouwelijke duivel *Mephistophela* als hoofdattractie. Theaterdirecteur Benjamin Lumley had voor deze gelegenheid een in Parijs levende balling gevraagd om een bewerking voor ballet te maken en dat werd *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem* van de Duitser Heinrich Heine. Natuurlijk is er vanuit Engeland in de negentiende eeuw veel commentaar gekomen op de Faust van de Grote Duitser[3]. P.J. Baileys toneelstuk *Festus* (1839-1889) werd uiteindelijk nog langer dan dat van Goethe (waarschijnlijk is Bailey de recordhouder). Faust wordt bij hem ook gered, maar niet nadat hij al zijn grote ambities heeft laten varen, zijn genotzucht overwint en zich tot God richt, want: ‘With all his doubts, he never doubted God.’ Britse tijdgenoten als de dichter Tennyson vonden Baileys *Festus* dan ook veel beter dan dat Duitse stuk van die dilettante diplomaat Goethe. Steeds meer Faust-bewerkers laten de hemel en de hel, de duivels en de engelen voor wat ze zijn en concentreren zich op eigentijdse bewerkingen. Daarmee krijgen we romans als *A*

Modern Mephistopheles (1877) van Louisa M. Alcott, inderdaad die van de kinderboeken, met als hoofdpersoon een rancuneuze invalide die wraak wil nemen op zijn omgeving.

W.S. Gilbert (nog zonder de componist Sullivan) laat in zijn toneelstuk *Gretchen* (1879) de dokter de monnikspij aantrekken, verbitterd omdat hij door een vrouw bedrogen is. Maar als Mefisto hem in een visioen Gretchen laat zien, verlaat Faust de abdij. Het gaat Gilbert om de tegenstelling tussen valse en ware liefde. Tot zover de voorbereiding.

Stein en Sayers

Zo'n losse versie van het Faust-verhaal zien we ook bij Gertude Steins libretto *Dr. Faustus Lights the Lights*. Als opera (enballet-)tekstvalt het eigenlijkbuiten de orde van dit artikel, maar het libretto dateert uit 1939 (het jaar dat volgens de dichter Karl Shapiro de Faust-figuur Duitsland uit knalde) en is de daarmee eerste recente bewerking die ik kan behandelen, ook gezien het adagium ‘na Hitler geen Goethe meer’.

Bovendien leest de tekst als een verhaal met alle Gertrude Stein-elementen van herhaling, muzikaliteit en woordenspel.

Faust zit in een kamer met een hond die steeds ‘thank you’ zegt en een jongetje. Hij heeft zijn ziel aan Mefisto

verkocht om met elektrisch licht de nacht in dag te kunnen veranderen. Hij wil alleen gelaten worden.

Een (?) vrouw, Marguerite Ida and Helena Annabel wordt in een bos door een adder gebeten en gaat naar de dokter voor genezing. Door de beet beschikt zij ook over de mogelijkheden om de dag in nacht te kunnen veranderen. Als Faust haar genezen heeft, ontmoet zij 'the man from over seas' en twee kinderen die hem 'Mr. Viper' noemen. De lezer weet hierdoor dat zowel Faust als de vrouw met de vier namen de eigenschap uit dezelfde bron kregen: Mefisto.

Nu een vrouw ook over de magische eigenschap beschikt en haar kaarslicht bovendien mooier is dan zijn elektriek, is hij teleurgesteld in Mefisto. Hij vindt dan ook dat hij niet naar de heikan gaan, omdat hij immers geen ziel meer heeft. 'Bega dan een zonde', repliceert Mefisto en belooft hem een jeugdig uiterlijk als hij Marguerite Ida and Helena Annabel meebrengt naar de hel. Faust doodt de hond en het jongetje, wordt weer jong, maar de vier namige vrouw gelooft niet dat ze Faust voor zich heeft.

Een paar jaar geleden is *Dr. Faustus Lights the Lights* nog in Berlijn opgevoerd, onder leiding van Robert Wilson. Daar was ik graag bij geweest, al was het alleen maar omdat zo'n licht-ballet op het lijf van Wilson is geschreven.

Iemand die in hetzelfde jaar de Engelstalige Faust-traditie getrouwelijker volgt, is Dorothy Sayers met het toneelstuk *The Devil to Pay*. De lezers van de detectiveverhalen met Lord Peter Wimsey in de hoofdrol zullen misschien verbaasd zijn dat Sayers zo'n ernstig en ook religieus toneelstuk heeft geschreven. Maar het is wel het geval.

De geleerde uit Wittenberg is bij haar een weldoende dokter, die de armen helpt en verzorgt, samen met zijn twee assistenten Wagner en Lieschen. Hij walgt van de slechtheid van de wereld en roept Mefisto op, eigenlijk omdat hij terug wil naar een wereld die onschuldig was, voor Adam en Eva het verschil tussen goed en kwaad leerden kennen.

Een goede Faust die terugwil naar de tijd van voor de zondeval, dat is nog iets anders dan een verveelde geleerde die macht en genot zoekt.

Mefisto is verbaasd dat Faust hem op zo'n ingewikkelde en ouderwetse manier oproept, dat is helemaal niet nodig: alleen maar aan hem dénken is voldoende. De duivelsknecht versterkt Fausts opinie dat de god die deze slechte wereld heeft geschapen geen goede god kan zijn. Een visie die vanaf de komst van Hitler nu eenmaal populair was en uiteindelijk tot de existentialisten leidde en *Le diable et le Bon Dieu*.

Dan komt er een traditionele passage: Faust en Mefisto vliegen per draak naar Rome; Wagner en Lieschen lopen. Als die in de Eeuwige Stad aankomen, blijkt Faust inmiddels de meeste gelovigen van de Heilige Moederkerk te hebben afgetroggeld. Maar ze zien hoe een slimme priester in staat is de opinie weer om te keren. De paus in hoogsteigen persoon scoort ten slotte het beslissende doelpunt.

Teleurgesteld in zijn poging om het kwaad in het epicentrum te bestrijden, wil Faust dan het liefst terug naar Wittenberg om zijn goede werken voort te zetten en met Lieschen een normaal leven te leiden als man en vrouw.

Timing: de sluwe Mefisto speelt dan pas zijn grote troef uit, de schone Helena van Troje. Om haar te winnen wil Faust er jonger uitzien en Sayers laat Mefisto pas op dat moment met zijn contract wapperen voor 'a twenty-four years' lease' van eeuwige

jeugd. Nou ja, eeuwig. Faust tekent en het hele gezelschap gaat op reis voor een langdurige *Grand Tour*.

Jaren later komen ze in Innsbrück bij het keizerlijk hof, een ander element uit de Faust-traditie. Van de goede Faust is dan weinig meer over. Hij huilt krokodillentranen als Wagner vertelt dat Lieschen is overleden, want direct daarop vraagt hij Mefisto of die de keizerin voor hem wil regelen, een mooie, mollige vrouw die er volgens Faust pap van lust.

Vanaf dat moment begint Sayers de greep op haar materiaal te verliezen. De bekende scène waarin Faust de geestvan Alexander de Grote laat oproepen, wordt verstoord door oorlogsbeelden. Faust steunde met zijn duivels namelijk de Keizer in diens beleg van Rome, maar Karel begint te twijfelen als hij de beelden ziet. Wanneer het klassieke moment is aangebroken dat Mefisto zijn Faust wil meenemen, blijkt de engel Azrael hem voor te zijn en de ziel voor een Zwarte Hond te hebben verwisseld. De verontwaardigde Mefisto voert een proces voor het Hemelse Gerecht. Na wat spitsvondigheden - die mij ook na herlezing niet helemaal duidelijk werden - kiest Faust ervoor bekeerd en wel naar de hel te gaan. Het ontgaat mij wat Sayers met dit slot bedoelt. De Moederkerk had ook op een duidelijker manier verdedigd kunnen worden.

Vampiers

Ik betreur het hevig dat het script verloren is gegaan van de *Faust* die Orson Welles in 1950 in Hamburg heeft opgevoerd; in het Engels wel te verstaan, wat duidt op de versie van Marlowe. Welles vond dat je in die tijd ook bij de opvoering van het oude stuk moest afzien van alle religieuze fratsen, inclusief de hemel en de hel. Zijn John Faust komt uiteindelijk om bij de explosie van een atoombom, zegt men. Die bom doet wel heel sterk denken aan het gedicht van Karl Shapiro. Heeft Welles zich hierdoor laten beïnvloeden, is dan de vraag.

Als het om een volgende, relevante Faust-bewerking gaat, is het al 1959. Het gaat om Jack Kerouacs merkwaardige roman *Doctor Sax*, met de ondertitel *Faust Part Three*. Nu zijn er, zoals de Faust-kenners weten, verschillende pogingen geweest om een derde deel te schrijven. Eigenlijk is de roman van J. Scheible, *Christoph Wagner. Fausts Famulus* uit 1846 een van de weinige echte derde delen. De auteur doet het Faust-verhaal nog eens dunnetjes over met erfgenaam Wagner als hoofdpersoon die zijn ziel verkoopt via de duivel Auerhan, maar slechts vijf jaar (dus geen vierentwintig) van zijn macht mag genieten voor hij eraan gaat. Dan is er een toneelstuk, *Faust Dritter Teil*, van Deuto-bold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky uit 1862. Maar dat is zoals het pseudoniem van de auteur (L. Vischer) al aangeeft vooral een parodie en wel een erg letterlijke op het tweede deel van Goethe. Een serieuzer vervolg publiceerde C.A. Linde in 1887; hij vond dat Faust er niet zo makkelijk vanaf moest komen als bij Goethe. Net als Sayers, wantiknoem deze details niet om de lezer in verwarring te brengen: ook deze zullen van pas komen bij de moderne bewerkingen.

Waarom zou er overigens een derde deel moeten zijn? Dan is de aanpak van de Franse auteur Marc Petit in *Le Troisième Faust* (1994) aardiger. Petit laat in 1831 -Goethe is tweeëntachtig jaar en vindt dat hij nu maar eens een eind moet maken aan zijn *Faust* - een Amerikaanse journalist naar Weimar komen. Deze Lucian Blackwell (*nomen est omen*?) probeert de bejaarde Olympiër over te halen een derde deel te schrijven. Weer die Engelstalige preoccupatie met de Faust-le-gende, zij het bij een Franstalige auteur.

Doch aan de orde is nu Jack Kerouac, de peetvader van de *beats*, en zelf overigens ook enigszins Franstalig. *Doctor Sax* vertelt over de jeugd van Jack Duluoz in Lowell, Massachusetts. Duluoz vervult vaak de rol van *alter ego* in het werk van Kerouac. Zoals veel romans van Kerouac is *Doctor Sax* een lyrisch en fascinerend werk wanneer de verteller beschrijft wat hij om zich heen ziet en hoort, wat hij voelt en denkt (zag en hoorde, voelde en dacht). Maar na enige decennia is het tamelijk ondraaglijk als de auteur verdrinkt in verwijzingen naar exotische Oosterse, Latijns-Amerikaanse, Afrikaanse en zelfs (*native*) Amerikaanse culturen, doorspekt met gymnasiumexamenstof en toespelingen op de nieuwe Europese literatuur waarover tijdens het ontstaan van de roman erg enthousiast in toonaangevende Amerikaanse literaire tijdschriften werd geschreven.

Veel authentieker is het smeuïge Franse dialect dat de Canadese familie van ‘Ti Jean’ Duluoz spreekt. Een andere laag die nog steeds overeind blijft, ook bij de andere *beats*, is de verwijzing naar de Amerikaanse massacultuur. In *Doctor Sax* gaat het om verwijzingen van W.C. Fields en Tom Mix tot een stripserie als *The Shadow*.

Tot personages en locaties uit zo'n strip fantaseert het jongetje Jack zijn omgeving. De figuur Doctor Sax met zijn zwarte cape ziet de kleine Jack vanuit zijn ooghoek overal rondwaren waar het donker of geheimzinnig is. Voor hem valt hij dan ook samen met zijn stripheld ‘de Shadow’. Het achttiende-eeuwse slot in Lowell wordt in Jacks fantasie getransformeerd tot *Snake Hill Castle* waarin een Hongaarse graaf resideert die dol is op bloed. Ook bedenkt het jongetje een Tovenaar, Meester van de Slangen, die door zijn vrouw Faustus wordt genoemd.

Er zijn nog andere verwijzingen naar het Faust-verhaal. Kerouac zinspeelt vaak op het stadje ‘Nittlingen’. We weten dat Knittlingen de geboorteplaats is van de historische Faust. Daar is tegenwoordig zelfs een Faust-museum gevestigd: de toeristenindustrie grijpt nu eenmaal alles aan waarmee te scoren valt. Sax wordt faustiaans genoemd, maar hij is juist een vertegenwoordiger van het ‘Anti Evil’, die voor zijn Strijd tegen het Kwaad in Latijns-Amerika op zoek is geweest naar de Slang. Faust en de Slang: Kerouac kende uiteraard zijn Gertrude Stein.

Ten slotte maken de jongen en Sax kennis en vliegen ze als Batman en Robin door het nachtelijk Lowell, waar ze in het Kasteel de strijd aanbinden met de To-

venaar en zijn Demonen en vooral de Slang. Het blijkt de Dag des Oordeels en Doctor Sax weet zowaar met zijn magie het kilometersgrote serpent te verdrijven. Dan blijkt hij opeens een gewone man met een gewoon pak aan en is de roman afgelopen.

Je zou kunnen zeggen dat in Kerouacs derde Faust-verhaal de protagonist een Faust is die tegen de duivel strijdt.

Lawrence Durrells 'moraliteit' *An Irish Faustus* (1963) is geen uit de hand gelopen stuk, zoals dat van Dorothy Sayers. Plaats van handeling is het hof van de oude, lelijke koningin-weduwe Katherine van Galway in Ierland. Faust is de leraar van haar jonge, mooie nicht Prinses Margaret. Maar er is meer aan de hand: deze Ierse Gretchen moet van haar tante aan Faust het geheim ontfutselen om goud te maken, inclusief zijn ring, die daarvan het resultaat is. Faust heeft een vriend, Martin, die aflaten, talismans en crucifixen op de markt verkoopt; een onvriendelijke verwijzing naar Martin Luther.

Als Faust ontdekt dat zijn ring gestolen is, roept hij Mefisto op. Let wel: pas dan. Koningin Katherine kan de krachten van deze ring niet te baas en wordt gek: ze meent dat haar overleden echtgenoot haar kwam halen. Net als bij Kerouac duikt hier het vampiermotief op. Want ook Faust gelooft dat Katherines echtgenoot door het dragen van de ring een 'ondode', een vampier is geworden en laat dan ook conform het traditionele bijgeloof een staak door diens hart slaan. Door al deze verwikkelingen wil hij graag van die ring af: samen met Mefisto daalt hij af in de hel om het object te verbranden. Dat lukt en aangebrand, maar opgelucht neemt Faust afscheid van koningin en prinses en uiteindelijk ook van zijn *famulus* Paul.

Het stuk eindigt als een televisiefilm uit de jaren zestig, *The Avengers*. Faust zit veilig in een rustieke blokhut, ver van Mefisto, samen met zijn vrienden, de handelaar Martin en de heremiet Matthew, plus een vreemdeling die zojuist is opgedoken als vierde man. Raad eens wie de vierde man is?

Basis-Faust

'Titties & Beer' van Frank Zappa (1979) is een voorbeeld van een reductie van het Faust-verhaal tot een van de essenties: de begeerte naar een vrouw doet de protagonist zijn ziel aan de duivel verkopen. Geen wetenschap, geen macht, geen Trut van Troje, maar gewoon tieten en bier. De basis. Tijdens de concerten van Zappa fungeerde dit nummer als een kort toneelstukje, waarbij drummer Terry Bozzio met horentjes was uitgedost en de meester zelf de rol van de eigentijdse Faust vervulde.

Eigenlijk valt ook dit stukje muziektheater buiten de sfeer van dit artikel, maar het is een te bijzondere en te grappige versie om buiten beschouwing te laten. Ook Zappa introduceert de gotische sfeer uit de populaire cultuur. Het is een rare, donkere nacht en een weerwolf huilt vlakbij de verteller. Die krijgt daar dorst van, maar zowel zijn grootboezemige vriendin Chrissy als het bier dat zij ging halen, zijn verdwenen. Dan springt een roodgejaste, zwavelriekende Duivel tevoorschijn. Desgevraagd geeft deze toe dat hij Chrissy heeft opgegeten en bovendien het bier heeft opgedronken. De verteller vervolgt (ik wil het taalgebruik van Zappa letterlijk citeren):

> *WELL I WANT MY CHRISSY, 'N I WANT MY BEER*
> SO YOU JUST BARF IT BACK UP NOW, DEVIL

DO YOU HEAR!
'Blow it out your arse, motaanzien van de talloze orcycle man! I am the Devil,
Do you understand? Just what will you give me for your
Titties and beer? I suppose you noticed this little contract here...'

Dat contract wil de dorstige en bronstige verteller direct tekenen, maar de Duivel maant hem nog eens na te denken. Immers heeft hij onlangs zielen van veel slechtere mensen gekocht: Nixon en Agnew (de afgezette Amerikaanse president en diens kort daarvoor vervangen vice-president). Desondanks volhardt de verteller in zijn verlangen naar borsten en bier en dan gebeurt er iets vreemds. De Duivel braakt het gevraagde uit zonder contractuele verplichtingen! Valt Chrissy dankbaar in de armen van de verteller? Nee, deze eigentijdse Gretchen gaat er vandoor met een obsceen gebaar.

Die vrouwen toch, en ik geloof dat Zappa op een aardser niveau hiermee hetzelfde bedoelt als Mahler aan het slot van zijn *Achtste* laat zingen op de tekst van Goethe:

'Das Ewig-weibliche / Zieht uns hinan.'

Postmoderne Faust

Een werkelijke ontdekking voor mij was D.J. Enrights *A Faust Book*, dat in hetzelfde jaar verscheen als de lp *Zappa in New York* met daarop ‘Titties & Beer': 1979. Het gaat om een bundel poëzie die het Faust-verhaal in chronologische volgorde vertelt, maar in fragmenten met kleine gebeurtenissen en details. Oppervlakkig lezend, denk je wat een frisse, wat een nuchtere poëzie en wat een afwisseling van stijlen en thema's. Daaronder schuilt een erudiet en grappig postmodern defilé van verwijzingen.

De bescheiden Enright geeft geen enkele bron, maar te traceren vallen de bijbel, ook zoals Marlowe die gebruikte, diens opvolger Shakespeare, de Martin Luther uit Thomas Manns roman *Doktor Faustus*, maar ook die van August Strindberg[4.], Goethe en de secundaire literatuur over hem (Enright steekt de draak met het plechtige van de Lama van Weimar), plus de poppenspelen, het volksboek en de Duitse bewerkingen uit het eind van de achttiende eeuw waar de vrome, waarschuwende grijsaard getransformeerd is tot Fausts vader en het verhaal tot een burgerlijk drama inclusief kleinzoon Justus.

Een bijzondere plaats hebben Enrights toespelingen op de twintigste eeuw. Bijvoorbeeld als Mefisto in een gedicht de lof zingt van de democratie en besluit met de opmerking: ‘I believe there's a soul in everybody’. Dat is toch veel subtieler en leuker dan de duivel die aan het slot van de film *The Devil's Advocate* zegt: ‘I’m a humanist!’

In het kader van dit artikel heb ik het niet over Nederlandstalige Faust-bewerkingen. Maar bij een van de vrouwen van Faust die Enright introduceert - een *gogo-girl* met gigantische borsten -moest ik toch sterk denken aan een vergelijkbare scène uit *Een Faust* van R. Blijstra(1967).

Enright eindigt A *Faust Book* niet met de hellevaart, maar met een gedicht dat het afscheid tussen Mefisto en Faust beschrijft en de wederzijdse mededeling dat ze elkaar zullen missen. Dat heeft iets ontroerends, ook al vroeg Mefisto zich vlak daarvoor af of Faust nu al zijn moeite waard was. Misschien waren de ouders en zijn zoon en Gretchen en zelfs Wagner een stuk dankbaarder cliënten geweest? Dat maakt die ontroering weer dubbelzinnig. Waarom heeft Enright voor zijn bundel nooit een belangrijke literaire prijs ontvangen? Ik denk dat de visie van Pope nog steeds echoot in Engeland: ‘Faust is a farce’.

Het is opmerkelijk dat in 1980, een jaar na de prachtbundel van Enright, een roman verschijnt -*Faust* -van zijn landgenoot Robert Nye, die op eenzelfde, fascinerende manier de hele Faust-literatuur tot een uniek geheel weet om te smeden. Temeer omdat Nye tot op dat moment vooral bekend was als dichter.

Vanaf 1976 is Nye een soort *writer's writer* die oude stof tot een geheel nieuw geheel weet te verwerken. De titels van zijn romans geven al aan welke: *Falstaff, Merlin, Gilles de Rais, The Voyage of the Destiny*, *The Memoirs oj Lord Byron, Mrs Shakespeare*. Het zijn fictieve, dan wel historische personages, die soms al door een stoet andere auteurs zijn gefictionaliseerd. In de meeste gevallen -Sir Falstaff, Sir Walter Raleigh, Lord Byron en mevrouw Shakespeare - laat Nye hen zelf het woord nemen. Dat leidt tot een smakelijke suggestie van vervlogen stijlen.

Al vertelt in *Faust* niet de protagonist het verhaal, maar zijn *famulus* Christopher Wagner, voor het leesplezier maakt dat niets uit. Nye baseert zich op het volksboek, op de historische gegevens, op Marlowe en een beetje op Goethe. Zo ontmoet Wagner

zijn toekomstige meester in de Auerbach-kelder die we uit *Faust* I kennen. Af en toe maakt Nye wat oneerbiedige toespelingen op Goethe, maar het is in deze roman vooral de hervormer Martin Luther die het moet ontgelden in een serie Rabelais-achtige anekdotes. Daarbij sluit Nye's Faust-figuur overigens uitstekend aan: die stinkt een uur in de wind, drinkt aan een stuk door en verkracht zijn assistent Wagner als hij een slecht (of een goed?) humeur heeft.

Hierdoor vindt de lezer het niet heel verrassend dat Faust de zeven maagden (helaas zijn de Nederlandse tot Oostenrijkse genaturaliseerd) aan de jonge Wagner schenkt. De jongen raakt ze een voor een wel weer kwijt tijdens een moeizame, wekenlange tocht, die over Zwitserland naar Rome voert, via uitputtende dwaalwegen. Je vraagt je af waarom al dit discomfort: al in het begin van het verhaal vliegt Faust met zijn vriendin Helen en Wagner naar het hof van Hendrik VIII voor diens derde bruiloft. Een reminiscentie aan de vliegreis naar de bruiloft van de Keurvorst van Beieren in het volksboek. Maar misschien kiest Faust de moeizame vorm van vervoer, omdat hij onderweg in Genève Luthers concurrent Calvijn wil horen preken,

die evenmin een positieve indruk maakt. Van hem ‘leent’ Faust een hond die hij Satan noemt.

Gezien de -historische -voorkeur van Faustvoor jongens is het een beetje vreemd dat hij met een vrouw leeft, Helen of Troy *(een junk*, die telkens een ander verhaal vertelt over haar afkomst). Uiteindelijk ziet Wagner tot zijn ontsteltenis dat het om een hermafrodiet gaat (waarmee Nye weer verwijst naar de homunculus van Goethe).

In Rome wil Faust een aanslag op de paus plegen, die niet eens zo slecht is gepland, maar hij gaat definitief aan de drank ten onder. Bovendien zijn de vierentwintig jaar van het contract verstreken. Faust had Wagner verteld over zijn ontmoetingen met Mefisto en nu zal zijn assistent eindelijk met eigen ogen de duivelsknecht aanschouwen.

Maar op het tijdstip dat Mefisto Faust zou komen halen, gebeurt er niets. Heeft Faust alles verzonnen? In ieder geval draait Wagner dan maar zijn meester de nek om. Uit medelijden? Merkwaardigerwijze kan hij aan het slot opeens heel goed opschieten met Fausts aapje Ackercocke dat hij tevoren zo haatte. Is dit een clou voor het vervolg? Want in het volksboek is Ackercocke een duivel. Zal Wagner dus in het voetspoor treden van Faust? Het antwoord hierop krijgen we niet, want Nye's roman is afgelopen.

Met de voorlaatste gebeurtenis die Nye in Faust beschrijft, maakt hij opeens het fenomeen van de zestiende-eeuwse hervormers - Luther, Calvijn - tot een belangrijke laag in het boek. Wagner ziet in audiëntie bij de paus een Spaanse monnik die een geestelijke legerorde wil oprichten. Een onbelangrijk man, meent hij. De lezer weet echter dat het om Ignatius van Loyola gaat, de stichter van de Jesuïtenorde, een van de kampioenen van de contrareformatie. Ik twijfel een beetje of John Banvilles roman *Mefisto* (1986) in dit rijtje thuishoort. Weliswaar leek zijn aanpak in de eerste fase van zijn literaire carrière op die van Nye, gezien titels als *Doctor Copernicus, Keppleren The Newton Letter*, albeperkte Banville zich totnatuurwetenschappers. Maar *Mefisto* is een contemporaine roman waarin een gevoelige jongeman vertelt hoe hij in een Iers stadje opgroeit. Hij ontmoet de randfiguur Felix die met een doofstom meisje en de geheimzinnige, mismaakte Duitse Mr. Kasperl een huisje van zijn familie heeft gekraakt. De verteller is verliefd op het meisje, dat marionetten maakt en merkt tot zijn weerzin dat ze behalve met Felix ook een seksuele relatie heeft met Kasperl. Halverwege de roman brandt het huisje af, waarbij de verteller door het helse vuur zwaar verminkt wordt en het meisje en Kasperl omkomen.

Mijn twijfels worden veroorzaakt door het feit dat het bij Banville om weinig meer gaat dan een spel met vuur en met namen. Kasperl verwijst uiteraard naar de potsenmaker Casperle uit de poppenspelen en de naam ‘Felix’ is qua betekenis verwant aan ‘Faustus’. O ja, een dronken zeeman zingt een flard van een Luther-liedje. Maar voor de rest gaat het over een ander vriendinnetje van de verteller, dat aan de *dope* te gronde gaat. Ze is noch een Helena, noch een Gretchen, ook niet voor de welwillende lezer.

Feministische Faustine

Een wel heel ander type vrouw zien we in *Faustine* (1992) van Emma Tennant. Deze auteur is bekend om series vervolgen op romans van Jane Austin, om een vervolg op *Tess D' Urberville* van Thomas Hardy om een eigentijdse (vrouwelijke) versie van Dr *Jekyll and Mr Hyde* en veel ‘oorspronkelijk’ werk. Dit adjectief zet ik tussen aanhalingstekens, omdatik de manier waarop Tennant met de klassieken in de slag gaat, even oorspronkelijk vind. Dat heeft te maken met de eigen vorm van feminisme die heel haar oeuvre kenmerkt. Niet dogmatisch, maar creatief. Die benadering onderscheidt haar van Nye en Banville.

Het is dus niet verwonderlijk dat Tennant in 1992 een eigen Faust-verhaal maakte en evenmin dat zowel de verteller als de ‘held’ een vrouw zijn geworden en dat zij haar verhaal in onze tijd situeert. Gezien haar preoccupaties met negentiende-eeuwse auteurs kun je haar idee echter niet erg origineel noemen. Want haar aanpak lijkt op die in de gelijknamige roman uit 1841 van de toenmalig zeerpopulaire schrijfster Ida Gräfin Hahn-Hahn. Tennant moet dan ook het eveneens gelijknamige Faustine, *der weibliche Faustvan* de Zwitser Wilhelm Schäfer uit dezelfde periode kennen. Ook in Engeland beschikken bibliotheken over handige zoeksystemen.

Origineel of niet, *Faustine* is een knap en smaakvol verhaal - met een uiterst onbenullig plot. In de *swinging sixties* verkoopt een niet aantrekkelijke vrouw van veertig, die door haar echtgenoot in de steek is gelaten en een dochter en kleindochterprobeert op te voeden,

haar ziel aan de duivel. Ze wordt onweerstaanbaar mooi en een van de iconen uit de jaren zestig. Let wel: ook financieel heeft ze veel succes (een van Tennants feministische stokpaardjes).

Het is dan ook niet de plot, maar de structuur die *Faustine* zo boeiend maakt. De verteller is een jonge vrouw die in Australië opgroeide. Ze gaat na zo'n kleine vierentwintig jaar terug naar Engeland om haar grootmoeder weer te zien, aan wie ze dierbare herinneringen heeft, in tegenstelling tot aan haar moeder die een feministische uitgeverij drijft en haar als peuter bij familie in Australië heeft gedumpt.

Voor ze haar grootmoeder spreekt, ontmoet ze twee andere vrouwen. De eerste is een oude vrouw die vroeger bevriend was met haar moeder en grootmoeder. De tweede haar moeder zelf. Het landgoed waarop de ontmoetingen plaatsvinden, is het eigendom van de heldin uit de jaren zestig, die daar op veel schilderijen, foto's en affiches schittert. De verteller identificeert die uiteraard niet met haar grootmoeder.

De dosering waarmee Tennant haar (en de lezer) op die identificatie voorbereidt, is voortreffelijk, maar ze sluit *Faustine* af voor de confrontatie met de grootmoeder plaatsvindt. Want eigenlijk is het thema niet zozeer het verkopen van de ziel, maar de werking van het geheugen. Zo komen de herinneringen aan de 'werkelijke' gebeurtenissen gaandeweg bij haar boven. De verteller voelt bijna fysiek hoe onbetrouwbaar haar jeugdherinneringen zijn.

Commentaar

Zoals Tennant een feministische invalshoek pleegt te hanteren, zo voert haar landgenoot Peter Ackroyd[5] af en toe homoseksuele bijfiguren in zijn romans op. Een subthema, maar gezien de Faust-traditie ben je geneigd aan te nemen dat het een belangrijker rol krijgt als Ackroyd daarop zijn visie geeft. Dat gebeurt echter niet in *The House oj Doctor Dee* (1993).

Het lijkt erop dat Ackroyds aanpak in deze roman precies omgekeerd is vergeleken met die van Banville. Ging het bij de laatste om een wat literair versierde roman over Ierse randgroepjongeren en hun excentrieke kennissen, Ackroyd maakt de indruk een roman te schrijven over een Engelse zestiende-eeuwse zonderling, maar juist tussen de regels door lees je een intelligent commentaar op de Faust-mythe.

Een jonge historicus, Matthew Palmer, vertelt hoe hij alle bezittingen van zijn rijke vader erft. Er blijkt een huis bij te horen dat uit de zestiende eeuw dateert. Een tweede laag wordt verteld door Doctor John Dee, een astroloog, alchemist, filosoof en wiskundige die destijds in datzelfde huis woonde en een praktijk als 'thaumaturg' dreef. Dat ontdekt Palmer ook spoedig. Doctor Dee vertelt over zijn reizen door Europa, waar hem ook het nodige over Faust wordt meegedeeld. Je vraagt je af wanneer Faust een toeristische attractie begon te worden. Maar Dee is meer geïnteresseerd in Paracelsus en in het huis van deze alchemist ziet hij hoe een jonge vrouw in contact komt met geesten.

Ook in Londen houdt Dee zich met de gene zijde bezig, vooral wanneer hij de beschikking krijgt over de wel zeer leergierige leerling Edward Kelley. Die ziet ook duivels in een magisch kristal waarover Dee beschikt. Kelley zou een Mefisto kunnen zijn: hij steekt het huis van Doctor Dee uiteindelijk in brand. Het hellevuur?

Dee beseft zelf wel met wie hij wordt vergeleken: ‘If I seem to you another Faustus, why, so be it’. Maar hij is geen variant op de Faust-figuur, hij is een wetenschapper uit de tijd van Shakespeare die droomt van een geheim, oud en vooral paradijselijk Londen dat zich onder de bestaande stad bevindt. Dat paradijselijke Londen ziet de jonge Palmer uit onze tijd eveneens in visioenen opdoemen.

Palmer beschrijft de afschuwelijke dingen die hij gaandeweg over zijn vader te weten komt. Dat Palmers beste vriend een voormalige (liefst in dameskleding gehulde) minnaar van zijn vader blijkt te zijn, verbaast hem hoogstens. Net als het feit dat de oude Palmer vervolgens bij het naderen van zijn dood deze ex als mentor voor zijn zoon heeft aangewezen. Wel schokt hem het ritueel dat de minnaars opvoerden: een pervertering van de oude theorieën van Dee. Deze huldigde het idee dat liefde als bron van magie kon fungeren, Palmer senior maakte er seks van.

Bovendien heeft de vader zich ook ingelaten met het door Dee afgewezen recept tot het creëren van een homunculus. Er zijn sterke aanwijzingen dat Palmer zelf het resultaatvan zo'n experimentis. In ieder geval heeft zijn moeder hem niet gebaard. Overigens doet de beschrijving van dat experiment nogal denken aan de huidige praktijk rondom de reageerbuisbaby.

Wie meent dat de naam John Dee op een literair spel-

letje berust -'D. John Faustus' is omgekeerd '[Faustus] John D.' - bevindt zich op het verkeerde spoor. Het gaat om een historische figuur die in een eenvoudige, ook Nederlandstalige encyclopedie is te vinden. De informatie die Ackroyd over historische elementen geeft (de buitenlandse reizen en de ontmoetingen met koningin Elisabeth bijvoorbeeld) zijn dan ook correct. Een geleerde die net als de historische Faust de overgang belichaamde van middeleeuwse alchemie naar kennis die op een rationele manier kon worden verworven.

Op deze historische figuur heeft Ackroyd derhalve diverse ideeën geprojecteerd, over Faust, over de zestiende-eeuwse wetenschap en religie. Zoals vaak in het werk van Ackroyd identificeert het twintigste-eeuwse personage zich steeds sterker met zijn historische object. Aan de vele historische incarnaties van de stad Londen die we al uit zijn werk kennen, voegt Ackroyd er met *The House of Doctor Dee* nog een 'fantastische' aan toe.

Wat er met Palmer gebeuren zal, blijft in het ongewisse en misschien is zo'n slot een kenmerk van veel naoorlogse Engelstalige Faust-literatuur.

Want dat geldt eveneens voor de grootmoeder van Tennant, voor de pokerspelers van Durrell, voor het vriendenpaar Faust en Mefisto van Enright, voor de carrière van Wagner bij Nye en zelfs voor de afloop van Zappa's 'Titties & Beer'. Want blaast de Duivel de grootboezemige Chrissy de afgrond in of vertrekt ze gewoon?

Deze aanpak kenmerkt zelfs een film alsThe Devil's *Advocate*, waarin de jonge hoofdpersoon uit een boze droom ontwaakt. In die droom hadden we gezien hoe zijn leven een wending neemt, die hem uiteindelijk op het punt deed belanden dat hij de antichrist zou gaan verwekken. Dat gaat in Amerika wel erg ver, dus kiest de wakkere jurist nu voor een tegengestelde route. Wat hij niet ziet, maar wij kijkers wel, is dat aan het eind daarvan de duivel ook weer lachend staat te wachten. Maar hoe het afloopt, laat de film niet zien. Ik kies ervoor dat het met al deze personages slecht afloopt. Hoe men ook met de tradities omspringt, zoals Gerrit Komrij vorig jaar schreef in zijn voorwoord bij de cyclus gedichten *Faust, zoveelste deel:* 'Het eeuwige verhaal verandert niet. Het verhaal van de illusie die ambitie heet, van de droom die ons groter doet lijken dan we zijn. We kunnen nog steeds niet toveren. Er is geen advocaat, notaris of accountant die ons voor de laatste ondergang kan behoeden.'

Ik denk dat we in het jaar 2000 dus eindelijk een Faust van de Disney-studio's mogen begroeten[6].

August Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan de Hogeschool van Amsterdam.

Eindnoten:

1. Misschien is het niet erg belangrijk, maar ik vind dat er één duidelijk verschil is tussen wel- en niet-Duitstaligen: die harsten zijn in het voordeel omdat ze de naam 'Faust' niet direct met het woord 'vuist' associëren, zeker als ze Latijn kennen en denken aan 'gelukkig', 'begunstigd'.

2. Om de verwarring bij de lezer te beperken, spreek ik meestal van Faust en Mefisto, ook als in een werk bijvoorbeeld gesproken wordt over ‘Faustus’ of ‘Mephostophilis’.
3. Voor informatie over dit werk en andere obscure faustiana heb ik bijzonder veel gehad aan J.W. Smeed, *Faust in Literature*. Londen etc 1975.
4. August Strindberg, *Näktergalen i Wittenberg* (1903]. De cast omvat behalve Faust en de bekende antagonisten ook de hele familie Luther, de aflaatprediker Tetsel, staatsman Franz von Sickingen, vriend en collegahervormer Melanchton, *sparringpartner Erasmus*, zanger Hans Sachs en schilder Lucas Cranach.
5. Voor informatie over Ackroyd: zie mijn artikel ‘Het mysterieuze Londen van Peter Ackroyd’ in *Bzzlletin* 251 -252, p. 96-102.
6. Het Faust-verhaal bevat daar genoeg aantrekkelijke elementen voor. Duistere, gotische kamers, toverijen, mooie dames, zelfs klassieke, heksen, donder en bliksem. Spannend, met onverwachts een *happy end*. Dat het nog niet gebeurd is, komt denk ik door het hoge percentage maffe christenen waaraan Amerika lijdt. Die storen zich nu eenmaal aan het thema: een geleerde verkoopt zijn ziel aan de duivel voor macht. En het ten tonele voeren van Mefisto en de Walpurgis-heksen is in hun ogen heel wat anders dan de sprookjesheks in *Sneeuwwitje* en de waterspuwende duiveltjes in *De klokkenluider van de Notre Dame* of de antagonisten van Herkules.
   Maar de tijd staat niet stil. Ik zag onlangs een Engelstalig boekje over een hond die Faust heet (1995) en door monsters wordt achtervolgd en vernam dat de *Zalhteufelvan* Hans Magnus Enzensberger in Amerika gewoon vertaald en verspreid wordt.

Josje Kraamer
Ik dacht: ik ben geen mens
Over enkele romans van John Banville

Op het achterplat van de Nederlandse vertaling van de roman *Mefisto* (1986) van de Ierse schrijver John Banville wordt uitgelegd dat de hoofdpersoon, Gabriel Swan, zich schuldig maakt aan 'de faustische pretentie dat het wereldgeheim in een glanzende wiskundige formule te vangen is', maar - zo vervolgt de flaptekst - hij 'moet uiteindelijk bekennen dat zijn formule tegenover de werkelijkheid te kort schiet'. Op zichzelf is het niet onwaar wat hier wordt beweerd, maar het thema van de faustische pretentie dat kennis te vangen is als je er maar wat voor inlevert, is op een aanmerkelijk complexere wijze op bijna iedere bladzijde van het oeuvre van Banville aanwezig. De pretentie van de personages van Banville, dat zij aan geheime kennis kunnen komen namelijk, vloeit voort uit het gegeven dat zij erachter komen dat zij slechts personages in een romantekst zijn - de geheime kennis heeft dus ook nog eens een bijzonder karakter -, en het schokkende besef hiervan heeft prompt tot gevolg dat zij tegen hun schepper, de schrijver, in opstand komen. Dit thema is het nadrukkelijkst aanwezig in een drie jaar ná *Mefisto* verschenen roman, namelijk het voor de Booker Prize genomineerde *The Book of Evidence*, dat in 1990 in vertaling bij Meulenhoff verscheen onder de titel *Het boek der getuigenis*.

Onmens

In *Het boek der getuigenis* omschrijft de hoofdpersoon Frederick Montgomery zichzelf als 'Jean-Jacques de ontwikkelde moordenaar' en schrijft hij zijn bekentenissen - hij heeft een schilderij geroofd en het dienstmeisje Josephine Bell ontvoerd en vermoord -op in één lang en ironisch *mea culpa*. Frederick slaat niet de toon aan van een berouwvolle zondaar, maar van iemand die iemand anders aanklaagt, namelijk zijn schepper. Frederick werpt daarbij een blik achter de schermen van de tekst waarin hij gevangenzit en leert zijn werkelijke identiteit op een verontrustende wijze kennen. Door de loop van de roman heen krijgt hij last van een groeiend besef van onechtheid. Hij leert zichzelf kennen als een papieren constructie, ja: hij beschouwt zichzelf tegen het einde van het boek niet in figuurlijke, maar in letterlijke zin als een onmens. Dit inzicht krijgt geleidelijk gestalte. Mist Frederick in het begin van de roman 'een bepaalde hechtheid, een er-zijn', verderop in de tekst meent hij 'nooit helemaal aanwezig' te zijn en een vijftigtal bladzijden later beschouwt hij zichzelf als 'de mistroostige held in een Russische roman'. Deze overwegingen culmineren uiteindelijk in de opmerking: 'Ik dacht: ik ben geen mens.'

Het inzicht van Frederick dat hij niet meer is dan een personage in een tekst én de moeite die hij heeft met de bij die rol passende bescheidenheid (je doet als romanpersonage immers wat je schepper, de schrijver, van je vraagt en meer niet) wordt in *Het boek der getuigenis* intertekstueel gekoppeld aan het bijbelboek Genesis, en dan in het bijzonder aan het verhaal van de zondeval. Voordat Frederick overgaat tot de schilderijenroof in het huis van de familie Behrens (een roof die uiteindelijk uitmondt in de moord op het dienstmeisje), meent hij het rustieke geluid van de hof van Eden te horen in de volgende anachronistisch aandoende passage: 'Ergens ver

weg op de akkers was een tractor aan het werk, hij maakte een soezerig, brommend geluid dat de stem van de zomer zelf leek, ik hoor het nog, dat verre, zwakke lied van vóór de zondeval.' Adam had geen tractor, maar de gedachte van Frederick is niet zo vreemd, want beelden die ontleend zijn aan het boerenleven passen in het traditionele beeld dat er bestaat van de hof van Eden.

Na de uitvoering van de roof, de ontvoering en de moord worden in *Het boek der getuigenis* de situaties en gevoelens zoals die in Genesis worden beschreven op de voet gevolgd. Een van de bijzonderheden van de hof van Eden was dat de mens er frank en vrij, en zonder schaamte naakt rondstapte, een schaamte die wél werd gevoeld ná de zondeval. Een gevoel dat Frederick na zijn misdaden ook kent: 'Dit was de wereld

waarin ik van nu af aan moest leven, in dit schroeiende, onontkoombare licht. Ik keek naar mezelf en merkte dat ik naakt was.' Frederick is vervreemd van de wereld en wat rest is: 'Niets. Alleen de schaamte' -zoals de laatste regel van Het *boek der getuigenis* luidt.

Verboden kennis

De overeenkomsten tussen *Het boek der getuigenis* en het bijbelse verhaal van de zondeval gaan dieper dan enkele parallellen. Wat er in Genesis gebeurt, is dat de mens verleid door de duivel en door vruchten te eten van de boom van kennis van goed en kwaad beslag weet te leggen op kennis die de schepper toebehoort; de zonde die de mens begaat, bestaat er kortom uit dat hij zich op gelijke hoogte als zijn schepper probeert te werken. Frederick Montgomery weet zich op de een of andere wijze ook toegang te verschaffen tot kennis die niet hem maar zijn schepper toebehoort: hij komt erachter dat hij een romanpersonage is, dat hij als het ware bestuurd wordt. Van de weeromstuit werpt hij het vraagstuk van de vrije wil op:

> Ik dacht altijd, net als iedereen, dat ik zelf de loop van mijn leven bepaalde, op grond van mijn eigen beslissingen, maar geleidelijk aan, naarmate ik meer verleden verzamelde om op terug te kijken, besefte ik dat ik de dingen die ik deed, had gedaan omdat ik niet anders kon. [...] Ik vraag alleen, met alle respect, of het mogelijk is vast te houden aan het beginsel van morele schuld wanneer je het denkbeeld van de vrije wil eenmaal hebt losgelaten.

Frederick verwijst wat betreft zijn eventuele schuld eventuele aanklagers als het ware door naar zijn schepper.

Tevens beschouwt hij zichzelf, doordat hij beslag heeft weten te leggen op verboden kennis, als de gelijke van zijn schepper: zijn medepersonages beschouwt hij niet langer als zijn gelijken, maar inderdaad als dat wat ze zijn: *personages*, constructies dus, levenloze poppen. Over zijn echtgenote Daphne merkt hij op: 'altijd als ik haar naakt zag wilde ik haar strelen, zoals ik een beeldhouwwerk zou willen strelen'; over zijn moeder merkt hij op dat ze onmogelijk knap was, 'een beetje in de trant van de Romeinse oudheid, als een marmeren beeld aan de overkant van een gazon'; en als hij Josephine Bell vermoordt, heet het: 'Toen ik haar voor de eerste keer sloeg verwachtte ik de scherpe, heldere knal van staal op bot te horen, maar het was eerder alsof ik klei raakte of harde stopverf.'

Echt en onecht

Terwijl Frederick aan zijn medepersonages minder waarde toekent, waardeert hij de kunstwerken die in Het *boek der getuigenis* een rol spelen op een merkwaardige manier op. Het meisje dat is afgebeeld op het schilderij dat hij rooft, wekt in hem scheppingsaspiraties: 'Het is alsof zij me vraagt haar tot leven te brengen.' Frederick slaat de kunst (schilderijen) waarmee hij is omringd hoger aan dan het leven (zijn

vrouw, het dienstmeisje). Waar hij de neiging heeft zijn medepersonages als ledenpoppen af te schilderen, beschrijft hij figuren op schilderijen juist als uiterst energiek: ‘Een van de figuren op de Fragonard, een in zijde geklede dame met blauwe ogen en een vlezige onderlip, sloeg mij zijdelings gade met wat een uitdrukking van ontstelde maar levendige beschouwing leek.’

Frederick raakt uiteindelijk volledig met zichzelf en zijn omgeving in de knoop, het inzicht dat hij over zijn eigen zijnstoestand verwerft - namelijk: dat hij een personage in een roman is -is te groot voor hem. Zijn wereld is niet langer stabiel en hij kan echt niet meer van onecht onderscheiden, en ook het verschil tussen dood en leven verdwijnt. Frederickweet niet meer wie hij hoger moet aanslaan: een vrouw op een schilderij of een vrouw ‘in het echt’, en hij weet ook niet meer wat hij van zichzelf moet denken. Hij begint zich steeds minder op zijn gemak te voelen in een hem vreemde wereld.

Alle personages weten wat hen in de romanwereld van *Het boek der getuigenis* te doen staat, alleen Frederick weet het niet. Wanneer hij uiteindelijk in de handboeien wordt geslagen ervaart hij dit dan ook als een paradoxaal gevoel van bevrijding, ‘alsof deze staat natuurlijker was dan die van onbeperkte vrijheid’. En dat is natuurlijk ook zo. Frederick vervalt immers weer in zijn rol van gezagsgetrouw personage: ‘Ik hoefde niet meer weg te rennen, hoefde me niet meer te verstoppen en te wachten, hoefde geen beslissingen meer te nemen.’

In *Het boek der getuigenis* wordt Frederick uiteindelijk

niet tot leven gewekt, steekt hij zijn schepper niet langer naar de kroon: '[Ik was] niet meer helemaal een mens. Ik haast mij te zeggen dat dit mij volledig correct leek, dat het, in mijn geval althans, een soort rechtzetting leek, een officiële, uiterlijke definitie van wat altijd al het geval was geweest.'

De wereld als museum

Wat *Het boek der getuigenis een* opmerkelijke roman maakt binnen het oeuvre van Banville is dat de hoofdpersoon op eigen kracht op zoek gaat naar en beslag weet te leggen op 'verboden kennis'. In andere boeken worden zij hiertoe verleid door een duivelse figuur, een mefisto, zoals in de roman met die naam -het hier al genoemde en in 1986 verschenen *Mefisto*; waarin de roodharige Felix die rol op zich neemt -, maar zoals ook in de meest recente roman van Banville: *The Untouchable* (bij uitgeverij Atlas in vertaling verschenen onder de titel *De onaanraakbare*), waarin hoofdpersoon Victor Maskell voor zijn rol als dubbelspion kiest als hij hiertoe definitief wordt aangezet door wederom een enigmatische Felix: Felix Hartmann, 'een Hongaar van Duitse en Slavische af komst'.

Verder spelen alle motieven weer een rol die dat ook in *Het boek der getuigenis* deden. Op een gegeven moment krijgt Victor Maskell zelfs eenzelfde verwijt te horen als Frederick Montgomery uit *Het boek der getuigenis* voor de voeten zou kunnen worden geworpen: 'Het probleem met jou, Vic, [...] is dat je de wereld ziet als een reusachtig museum waarin te veel publiek is toegelaten.' Net als Frederick beschouwt Victor zijn medepersonages als museumstukken en zoekt hij zijn gelijken tussen op schilderijen afgebeelde figuren. Zijn liefste bezit is dan ook een schilderij: *De dood van Seneca* van Poussin.

De eerste keer dat dit schilderij in *De onaanraakbare* wordt genoemd, legt Victor Maskell óók meteen een link met het bijbelse verhaal van de zondeval. Oog in oog met het schilderij is hij verbaasd door de afmetingen ervan: 'Het effect is onthutsend, net als wanneer je de bijbel opslaat en ontdekt dat het hele verhaal van bijvoorbeeld de verbanning uit de hof van Eden in een handvol bijbelverzen wordt afgehandeld. [Het schilderij leek] een kort moment niet alleen kleiner van afmetingen maar ook van... hoe zal ik het noemen... substantie [...].' Victor voelt prompt 'een vreemde, kort vlammende pijnscheut'.

Het spel -als dit woord tenminste niet al te vrijblijvend klinkt - dat Banville met zijn personages speelt, is dat hij ze niet alleen allerlei concrete misdaden laat begaan (roof, ontvoering, moord, dubbelspionage), maar dat hij ze ook overtredingen laat begaan die meer abstract van aard zijn. Frederick en Victor krijgen kennis van zaken die ze niet aangaan (ze realiseren zich vroeg of laat dat ze personages in een roman zijn), en verder schatten ze hun medepersonages niet op waarde en óverschatten ze figuren op schilderijen. Ze komen daardoor naast hun eigen wereld te staan. Frederick merkt in *Het boek der getuigenis* op dat hij zich misplaatst voelt, want 'alleen ik speelde geen rol'. Victor voelt zich de onaanraakbare waarnaar de titel van de roman die over hem gaat verwijst. Frederick wordt - tot zijn eigen opluchting - uiteindelijk in de boeien gesloten. Het schilderij *De dood van Seneca*, Victors kostbaarste bezit, blijkt vals te zijn. Victor ziet dan geen andere oplossing dan zelfmoord: 'Door mijn

hoofd of door mijn hart? Tja, dat is de vraag. Vader, de poort staat open.' Als de wereld een groot museum is vol vervalsingen, dan kun je hem inderdaad maar beter zo snel mogelijk verlaten.

Gabriel Swan, het hoofdpersonage uit *Mefisto*, legt zich uiteindelijk ook bij de feiten neer en neemt zich voor niet meer ernaar te streven het wereldgeheim in een glanzende wiskundige formule te vangen: 'Ik zal niet meer doen zoals vroeger. Nee. In de toekomst zal ik de dingen, zal ik proberen de dingen over te laten aan het toeval.' Wat Gabriel toeval noemt, is natuurlijk in werkelijkheid de schrijvershand van John Banville, die, hoewel onzichtbaar, overal aanwezig is.

Josje Kraamer (1964) is redacteur van BZZLLETIN.

Hans Dekkers
Een dronken Faust
Malcolm Lowry's queeste naar occulte kennis

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen die wir machten.
[Goethe, *Faust*]

Op oudejaarsavond 1946 loopt de *Donald S. Wright* de haven van Port-au-Prince binnen. Aan boord zijn Malcolm Lowry en zijn vrouw Margerie. Het is te laat om nog van het schip af te gaan, dus vieren ze de jaarwisseling aan dek. Ze bewonderen het vuurwerk van de stad en horen tromgeroffel in de bergen. De volgende ochtend noteert Lowry in zijn aantekeningen: '...mist lay in pockets of rolling mysterious mountains like Oaxaca, this truly resembling Mexico, for in Mexico too is that sense of infinite mystery as to who lives up in the mountains -who can possibly live there? -what voodoo, what mysterious rites?'[1.]. Tijdens Lowry's verblijf van zes weken op Haïti neemt zijn alcoholprobleem schrikbarende vormen aan. Hij raakt betrokken bij vechtpartijen, belandt in de gevangenis en verblijft een week lang in een ziekenhuis, nadat hij schreeuwend en stuiptrekkend in een badkamer is aangetroffen, bonkend met zijn hoofd tegen de muur. Ondanks zijn onmogelijke gedrag weet hij toch nog vriendschap te sluiten met de jonge Haïtiaanse schrijver en dichter Philippe Thoby-Marcelin, met wie hij een voodoo-initiatie bijwoont. Lowry wil vanaf dat moment niets liever dan zelf ingewijd worden. Na zijn vrijlating uit de gevangenis verdwijnt hij drie dagen in het niets. Wanneer hij weer opduikt, ziet hij eruit als iemand die een alcoholisch bacchanaal achter de rug heeft, maar hij beweert dat hij door een voodoo-priester is ingewijd in de geheimen van de religie.

De hel

Malcolm Lowry's roman *Onder de vulkaan* werd in 1947 zowel in Amerika als in Engeland gepubliceerd. Lowry had er vanaf 1936 aan gewerkt en het drie keer herschreven. Dertien uitgevers hadden zijn manuscript afgewezen. Bij het verschijnen van de roman sprak het merendeel van de kritieken van een meesterwerk, ook al ontkent W.F. Hermans dit in zijn essay over Lowry[2.]. Hermans beschrijft daarin het uiterst onfortuinlijke leven van Lowry, maar verzwijgt de soms zelfs extatische lof die Lowry direct na publicatie van *Onder de vulkaan* ten deel viel. Maar Hermans had uiteraard niet voor niets Lowry als onderwerp gekozen: hij moest *coúte que coúte* van de tragische schrijver een Hermansiaanse anti-held maken.

Wie over Lowry schrijft, ontkomt er bijna niet aan over zijn leven te schrijven, omdat zijn werk er onlosmakelijk mee verbonden is. Lowry begon aan *Onder de vulkaan* tijdens zijn verblijf van 1936 tot 1939 in Cuernavaca in Mexico. In die jaren was hij al een zware alcoholist en er kwam een einde aan zijn eerste, dramatische huwelijk met jan Gabrial. De hoofdpersoon uit *Onder de vulkaan* is Geoffrey Firmin, gewezen Engelse consul te Quauhnahuac - de oorspronkelijke naam van de Tlahuica-indianen voor Cuernavaca. Deze Geoffrey, in het boek als 'de Consul' aangeduid, is een notoire alcoholist die zijn grote liefde bewust verspeelt, omdat hij

de hel prefereert boven huiselijk geluk. Wanneer zijn ex-vrouw Yvonne bij hem terugkeert voor een laatste poging zich met hem te verzoenen, drinkt hij zich moedwillig van de wereld af en is hij niet in staat haar toenaderingspoging te beantwoorden. 'Ik hou van de hel. Ik kan nauwelijks wachten om daar weer heen te gaan. Ik hol trouwens al, ik ben er weer bijna,' zijn de laatste woorden die hij Yvonne toeroept, als hij haar voorgoed verlaat om zijn ondergang tegemoet te gaan[3].

Zoals Lowry zich wilde laten inwij den in de geheimen van de zwarte kunst op Haïti, zo verdiept de Consul zich in het occulte. Beiden verkopen hun ziel aan de drank om de afgronden van het bestaan af te tasten. Voor Lowry had het drinken alles te maken met magie. Hij noemde het drinken 'the abuse of the magical powers'. In de roman *Dark as the Grave wherein my Friend is Laid* rechtvaardigt de hoofdpersoon zijn zelf-

vernietiging door drank met de woorden: ‘there is no dross of even the worst of these hours, not a drop of mescal that I have not turned into pure gold, not a drink I have not made sing’ De Consul vergelijkt het drinken met het ontvangen van een sacrament. In het drinken denkt hij een moment van verlichting en hoger inzicht te vinden: ‘[...] wat voor fantastische stadia, slechts te vergelijken inderdaad met de paden en sferen van de Heilige Kaballa zelf, had hij moeten doorlopen om *dit* stadium weer te bereiken [...], dit hachelijke dierbare stadium, zo vreselijk moeilijk om te behouden, van dronken zijn en toch nuchter, het enige waarin hij ooit nuchter was!’

Op het eerste hoofdstuk na spelen de gebeurtenissen van de roman zich af binnen het tijdsbestek van één dag: 2 november 1938, Allerzielen, de Mexicaanse Dag van de Doden. Ondanks de kans die de Consul heeft zich te verzoenen met Yvonne is het enige waarnaar hij op die dag eigenlijk werkelijk verlangt, een borrel te drinken in de Farolito (‘vuurtorentje’), een cantina annex bordeel van de verschrikkelijkste soort. De Farolito vertegenwoordigt het laagste punt van de hel, vergelijkbaar met de diepste helleput in Dante's *Divina Commedia*, de Cocytus, waar de zondaars zitten vastgevroren in het ijs. De reis van Dante door het Inferno is er een van een diepere bewustwording, een weg die afgelegd moet worden alvorens een loutering te kunnen ondergaan. Voor de Consul zal de Farolito echter een eindpunt blijken te zijn.

Doctor faustus

Het verhaal wil dat Lowry tijdens zijn studie in Cambridge leefde op een kamer die eeuwen daarvoor was bewoond door Christopher Marlowe, schrijver van *Doctor Faustus* en zelf een tragische Faust-figuur. In het eerste hoofdstuk van *Onder de vulkaan*, een terugblik van een jaar later op de gebeurtenissen die in het boek zullen volgen, komt Marlowe's Faust expliciet voor. De cineast M. Jacques Laruelle, jeugdvriend en kennis van de Consul en ex-minnaarvan Yvonne, mijmert over de vermoorde Consul. Hij herinnert zich dat hij een boek in zijn bezit heeft gehad met Elizabethaanse toneelstukken, waaronder het stuk van Marlowe. De Consul had dit boek uitgeleend, omdat Laruelle met het idee had rondgelopen een moderne filmversie van het Faust-verhaal te maken met een figuur als Trotsky als hoofdpersoon. Hij is dit boek kwijtgeraakt, maar het toeval wil dat het boek later op de dag aan hem overhandigd wordt door iemand die het al die tijd in zijn bezit heeft gehad. Wanneer hij het boek op een willekeurige pagina openslaat - een spelletje dat hij en de Consul vaak gespeeld hadden (*sortes Shakespeareanae*) -, treft hem een passage uit Marlowe's stuk als zeer toepasselijk voor de geschiedenis van de Consul (voorafgaand aan dit citaat in Lowry's roman komt overigens binnen drie regels zowel mijn voor- als achternaam voor. In een dergelijk toeval zou Lowry zelf zeker een occulte betekenis hebben vermoed!):

> *Gebroken is de tak die recht had kunnen groeien,*
> *Verbrand Apollo's tak van lauwerblad,*
> *Die soms ontlook in deze mens vol kennis,*
> *Faust is nu weg: aanschouwt zijn helse val-*

Hier staat in een notendop de geschiedenis van de Consul geformuleerd. De geschiedenis van een man die streefde naar een hogere, verborgen kennis van het leven, maar in de hel belandde en te gronde ging. Uit het teruggevonden boek valt een nooit verstuurde brief van de Consul aan Yvonne. In die brief staan onder meer de volgende regels: ‘En zo denk ik vaak aan mezelf als aan een grote ontdekkingsreiziger die een buitengewone streek heeft ontdekt waarvan hij nooit meer kan terugkeren om de wereld zijn kennis kond te doen: maar de naam van deze streek is de hel. Natuurlijk, Mexico is het niet, maar wel het hart.’

De Consul voelt zich sterk aangetrokken tot het occulte. Hij beweert te werken aan een boek, ‘zijn grote werk over “Geheimleer”’, dat zich bezighoudt met de vraag of er‘een laatste werkelijkheid’ bestaat. Het handelt over de alchemisten, de kaballa en Atlantis. Tegen Yvonne orakelt hij over dit boek: ‘Ja: leven te midden van de cohobaties van Faust zelf, tussen loodglit en agaat en hyacint en parels. Een amorf, plastisch en kristallen leven. Waar heb ik het over? Copula Maritalis? Of van alcohol tot alkahest.’ Was de alcoholroes misschien de toestand die het meeste leek op dit amorfe, plastische en kristallen leven? Voor Lowry en zijn *alter ego's* is alcohol het middel om tot een ‘hoger bewustzijn’ te komen. Hoewel critici steeds opnieuw benadrukt hebben dat *Onder de vulkaan* ernstig tekort wordt gedaan door het eenroman over een alcoholist

te noemen, zou de roman zonder de rol van de alcohol als een auto zonder benzine zijn. Lowry verschafte zich met het door alcohol verhitte brein van de Consul een ideaal middel om het door hem verfoeide realisme te verlaten en een expressionistisch beeld van een zielsconflict te kunnen schilderen. Het laatste hoofdstuk van de roman is een volmaakt voorbeeld van de techniek die Lowry aanwendde om de hallucinatoire en tegelijk verlichte bewustzijnstoestand van de Consul weer te geven. Het vertoont overeenkomsten met het ‘Nighttown’-hoofdstuk uit *Ulysses*, dat ook de hallucinatie als techniek hanteert. Bovendien heeft het eveneens het verhaal van Circe als onderliggende metafoor en een bordeel als toneel. Naast de vele dieren die in het hoofdstuk voorkomen, worden ook - zoals bij Joyce - de mensen herhaaldelijk met dieren vergeleken. De mens wordt beest, zoals de metgezellen van Odysseus in de Circe-episode zwijnen worden. In de slotscène wordt de Consul neergeschoten en hij onderneemt in een ultiem visioen een beklimming naar de lichtende top van de vulkaan Popocatepetl. Zijn Faustiaanse streven eindigt echter in een diepe val in een ravijn.

The voyage that never ends

Hoewel de Consul bewust voor een hellevaart kiest, steekt er bij hem af en toe een visioen van toekomstig geluk de kop op: het verlangen naar een idyllisch samenzijn met Yvonne in een paradijselijk Eden, gesitueerd ‘in een noordelijk land met bergen en heuvels en blauw water’. Ook dit verlangen verwijst naar een feit uit Lowry's leven, naar zijn verblijf in Brits Columbia namelijk, waar hij te midden van vissers een houten huisje aan een inham bewoonde en een redelijk gelukkig leven met zijn vrouw leidde. Lowry had een ambitieus project voor ogen. Hij wilde aanvankelijk een eigentijdse versie van Dante's *Divina Commedia* schrijven, waarin *Onder de vulkaan* het gedeelte zou behelzen dat over de hel ging. Het project droeg de naam *The Voyage That Never Ends*en werd nooit voltooid, waarschijnlijk niet vanwege de omineuze titel, maar omdat de aanvankelijk geplande trilogie met de tijd uitgroeide tot een project dat op zijn minst acht werken zou moeten omvatten[4]. Bovendien ging het omvangrijke manuscript *In Ballast to the White Sea*, dat het paradijselijke gedeelte had moeten worden, bij een brand verloren. Het hele project moest model staan voor de geschiedenis van een mens, waarin deze zijn oude ik laat sterven om een nieuw, authentieker leven te kunnen leiden, volgens het adagium van Goethe: ‘Stirb und werde!’ Dit proces was volgens Lowry cyclisch: de reis heeft geen eindpunt als doel, het doel is de dynamiek van een voortdurende vernieuwing. ‘Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen,’ is het motto van Goethe dat aan *Onder de vulkaan* voorafgaat. Spirituele groei was de spil waarom het in de cyclus moest draaien. Dood en wedergeboorte, in Lowry's woorden ‘withdrawal and return’, lagen ten grondslag aan het concept van *The Voyage*. Ook de dood van de Consul was er een die tenietgedaan zou worden, omdat de Consul slechts een bewustzijnfase vertegenwoordigde in het traject dat de gehele cyclus zou omvatten. Hoewel *Onder de vulkaan* als afzonderlijk werk een tragische geschiedenis toont van verval, destructie en dood, is de roman binnen het hele traject van *The Voyage* een stadium dat een noodzakelijke voorwaarde inhoudt voor de loutering die ondergaan kan

worden na de hellevaart. Het lange, lyrische verhaal The Forest Path *to the Spring*, waaraan Lowry in Canada werkte, betekende voor hem een doorbraak. Hij beschouwde het als een van de beste dingen die hij had geschreven. Het thema van de wedergeboorte en de beschrijving van een echtpaar dat een idyllisch bestaan in harmonie met de natuur probeert op te bouwen, vormen de pijlers waarop dit verhaal is gebouwd. Hij noemde het een 'voorafschaduwing' van een roman die *Eridanus*zou gaan heten en het paradijselijk Eden zou beschrijven, waarvan de Consul in *Onder de vulkaan* droomde.

Metafictie

Lowry werkte voortdurend aan alle onderdelen van zijn levensproject. Hij bleefonderdelen herschrijven, uitbreiden en bewerken. In de loop van dat proces ontwikkelde hij een idee, dat uitgroeide tot een obsessie. *Onder de vulkaan* en de andere romans waren fictionaliseringen van het leven van de hoofdpersoon van de hele cyclus: de schrijver Sigbjørn Wilderness. Deze Wilderness beschreef zichzelf dus in zijn eigen romans (waaronder *Onder de vulkaan*), maar tegelijkertijd was hij het product van de verbeelding van de schrijver van de hele cyclus. Lowry raakte bevangen

van het idee dat zijn cyclus doordrongen moest zijn van het feit dat het leven in kunst kan veranderen, die op zijn beurt weer het leven vormgeeft, een metamorfose van 'life-into-art-into-life'. Lowry zag zijn protagonist niet als een conventioneel romanpersonage, maar eerder als het onbewuste van de schrijver van *The Voyage*. Onder invloed van José Ortega y Gasset's *Toward a Philosophy of History* beschouwde hij de mens als een romanschrijver die zijn eigen leven ontwerpt. Hij citeert de filosoof in een brief[5]: 'Is human life in its most human dimension a work of fiction? Is man a sort of novelist of himself who conceives the fanciful figure of a personage with its unreal occupations and then, for the sake of converting it into reality, does all things he does - and becomes an engineer?' Door de vele paralellen die voorkomen tussen de levens van de personages van de afzonderlijke delen van *The Voyage*, zou er een werk ontstaan dat niet zozeer gedragen werd door consistente karakters, maar veeleer door 'gedepersonaliseerde centra van bewustzijn, die we ook aantreffen in romans als *Tristram Shandy, Finnegans Wake* en *Gravity's Rainbow*'[6]. Sigbjørn Wilderness is dus niet zozeer de concrete schrijver van *Onder de vulkaan*, alswel een personage wiens leven gespiegeldwordt in dat van de Consul en in dat van Lowry zelf. *The Voyage* moest een beschrijving worden van een bewustzijn dat zich voortdurend vernieuwt door initiaties, beproevingen en overwinningen, zich met zijn verleden verzoent en zijn eigen toekomst schept. De geschiedenis van de Consul weerspiegelt de Faust van Marlowe, die te gronde gaat, maar de protagonist van de hele cyclus zou eerder op Goethe's Faust lijken, een Faust die uiteindelijk gered wordt.

Lowry's expansieve manier van werken en zijn dood op zevenenveertigjarige leeftijd door een overdosis slaaptabletten zorgden ervoor dat zijn project niet in de verste verte voltooid werd.

Hans Dekkers (1954) publiceerde de romans begrafenis van de sardine *(1994) en* Black-out *(1997).*

Eindnoten:

1. De meeste biografische gegevens zijn ontleend aan: Douglas Day: *Malcolm Lowry: A Biography*. New York, Oxford University Press, 1973.
   Gordon Bowker: *Pursued by Furies. A Life of Malcolm Lowry*. Glasgow Harper Collins *Publishers*, 1993.
2. Willem Frederik Hermans: *Van Wittgenstein tot Weinreb. Het sadistische universum 2*. De Bezige Bij, 1970.
3. Malcolm Lowry, *Onder de vulkaan*. De Bezige Bij, 1966. Vertaald door John Vandenbergh. Alle citaten uit de roman zijn ontleend aan deze uitgave.
4. Een uitgebreide analyse van het concept van deze cyclus geeft: Sherrill Grace, *The Voyage That Never Ends*. Vancouver, University of British Columbia Press, 1982.
5. *Selected Letters of Malcolm Lowry*. Penguin Books, 1985, p. 210.
6. Zie Sherril Grace, p. 13.

Hans Dekkers
Het vuur van Eden

Papa Legba, ouvri barrière pour moins, ago-é;
Papa Legba, ouvri chemin pour li, ago-é.
[Haïtiaans volksliedje]

Op oudejaarsavond liep de *Donald S. Wright* de haven van Port-au-Prince binnen. Op de kade stonden mensen in witte tropenkleding te zwaaien. Een man die lui over de reling hing, slaakte een kreet toen hij de pijp uit zijn vingers liet glijden. Verdwaasd keek hij naar de plek waar het ding, dat in het water diep beneden hem ineens op een kikkervisje leek, naar de bodem zonk.

'Je bent onverbeterlijk, Malcolm,' zei de vrouw die op hem afkwam.

Ze sloeg een arm om zijn middel.

'Is er *iets* dat je nooit verloren hebt?'

'Mijn verstand in ieder geval niet,' bromde hij. 'Anders stond ik hier niet met jou te praten. Bah, wat een monsterlijke stijlfiguur toch, zo'n dubbele ontkenning.'

'Wat heb je gedronken?' zuchtte ze.

'In verwaarloosde akkers schiet het onkruid, dat verdelgd moet worden, wortel.'

'Whisky of *habanero?'*

'Horatius,' zei hij.

Het was benauwd. Wolken muggen zwermden rond de scheepslampen. De passagiers mochten niet voor de volgende dag van het schip, zodat ze de jaarwisseling aan boord moesten vieren. Op het voordek verrezen luchtpijpen als reusachtige halve telefoonhoorns. Malcolm had voortdurend de neiging erin te roepen of eraan te luisteren om geheimen op te vangen die in het ruim van het schip gefluisterd werden. Hij trok zijn overhemd uit.

'Als je in je blote bast gaat lopen, zullen de muggen je vreselijk te grazen nemen,' zei Margerie.

'Ze doen maar. Misschien worden ze nog gelukzalig dronken van mijn bloed.'

In de verte, op het eiland, klonk tromgeroffel in de bergen. *BOM BOM BOM bom bom bom BOM BOM BOM bom bom bom*, steeds die zachte onheilspellende triool na drie luide slagen. Het drong met vlagen tot hen door, gedempt door de rimboe en verrafeld door een hete nachtwind.

'Zie je de maan? Hoe groot hij hier is?' vroeg ze.

Ze legde haar hoofd op zijn schouder.

'En kijk naar beneden. Het water is van kwikzilver.'

Mijn god, ik moet een borrel hebben, dacht hij.

'Ik ga even naar de accommodatie.'

Bij de pantryboy kocht hij een fles gin. Hij liep naar het verlaten achterdek en nam een paar diepe teugen. De drank liep over zijn kin en drupte op zijn borst. *Grote witte vis... ik heb je uit de oceaan opgediept en gevangen... nog een slok levertraan voor de vitamines...* Hij had het opstapje naar het achterdek gemist en struikelde. De vis glipte uit zijn handen. Toen hij overeind krabbelde, zag hij de in twee stukken gebroken fles. *Caramba! Is er dan niets meer heilig?* vloekte hij. De plas gin die zich over het dek verspreidde, had een geur van parfum. Levertranen. Plotseling zag hij gekleurde lichten boven de stad. Men was begonnen vuurwerk af te steken. Hij

liep terug naar het voordek. Margerie wachtte op hem. Ze had ijswater en nootjes gehaald.

Grand Hotel Olaffson lag in de heuvels van Pétionville en keek uit op Port-au-Prince en de baai. De protserige Victoriaanse gevel was bekoekt met duivenpoep. Het zwembad leek een uitgeknipt azuurblauw rechthoekje in een enorm knalgroen gazon. Een jonge weduwe, die door iedereen met Sheelagh werd aangesproken, lag de hele dag vanaf een badhanddoek naar manvolk te lonken.

'Een mannenverslindster. En ordinair is ze ook nog,' zei Margerie. 'Hoerig. Een soort Keetje Tippel.'

'*Un poco* Keetje Tippel. Pocokaatjetepel,' grinnikte Malcolm.

'Sheelagh, mijn hartendiefje, mijn engel,' sprak hij haar toe, toen ze haar passeerden.

'Val dood,' gromde de weduwe.

Malcolm zag de Amerikaanse uitgever die hij gisteren ontmoet had, met een cricketpet op in het grasveld liggen zonnebaden. De man had altijd een pocket van *Moby Dick*op zak. Hij had een kort gedicht van zijn lievelingsdichter James Shirley uit het hoofd opgedreund. He *hath at will more quaint and subtle wayes to*

kill. Overal op het gras zaten witte duiven met robijnrode ogen, de boosdoeners die het bolwerk van wansmaak waar ze logeerden, bezoedeld hadden.

'Daar komt Phito aan,' zei Margerie.

Philippe Thoby-Marcelin was een Haïtiaanse dichter die ze onlangs, door tussenkomst van twee dames uit het hotel, ontmoet hadden en met wie Malcolm het goed kon vinden. Het was een lange, magere man met een bruine kalende kop. Hij droeg een wit wijdzittend overhemd en een kaki broek, die opgetrokken was tot boven zijn heupen.

'Hoe staat het met onze vereerder van de slangengod?' Hij schudde Malcolm de hand. Ze gingen in het gras zitten. Margerie koesterde zich op haar rug liggend in de zon. Ze vouwde haar handen onder haar hoofd en sloot de ogen.

'Je moet me alles vertellen,' zei Malcolm. 'Hoe doodje bijvoorbeeld een vijand zonder van een wapen gebruik te maken?'

'Er is één middel dat afdoende is,' antwoordde Philippe.

'Vertel het me, maar niet zo hard dat Margie het hoort.'

'Margie heeft haar eigen middeltjes,' zei ze.

'Je moet een aantal kledingstukken van je vijand bemachtigen. Zodra er iemand sterft, trek je het lijk die kleren aan en begraaft het op een geheime plaats. Dat vertel je aan je vijand. Hij zal het lijk moeten vinden om zijn kleren terug te krijgen, voordat het begint te verrotten, anders gaat hij eraan. Ik heb vele personen tijdens het zoeken krankzinnig zien worden.'

'Ah,' lachte Malcolm, 'nu weet ik de ware reden waarom Margie sokken van me aantrekt als ze me wil sarren.'

'Erg leuk,' zei Margerie zonder haar ogen te openen. 'Ik heb vanmorgen mijn broer Milo gesproken,' zei Philippe. 'Ik heb je verteld dat hij etnoloog is, maar hij is ook een praktiserende *papaloi*, een voodoo-priester. Ik denk dat we binnenkort een ceremonie in de binnenlanden kunnen bijwonen. En misschien kan hij er zelfs voor zorgen dat je door het vuur geïnitieerd wordt, zoals dat heet.'

Malcolm stond op.

'Dat zou fantastisch zijn. Ik popel van ongeduld. Laten we er in de lounge een op Papa Legba gaan drinken. Bewaker van de hemelpoort en god van de wegen die zich splitsen.'

Hij bukte zich en trok Margerie aan haar arm.

'Sta eens op, dame. Je lijkt met die zonnebril verdomme wel op Papa Nebo.'

'Op wie?' vroeg ze.

Ze kwam overeind en klopte een paar grasssprietjes van haar kleren.

'Op Papa Nebo. Een hermafrodiet orakel van de doden.'

De ezels sjokten voort over het slingerende zandpad. De tocht terug door de rimboe duurde vier uur. Malcolm en Margerie klaagden over zadelpijn.

'Je mag niet afstappen,' zei Philippe. 'Dan kun je straks helemaal niet meer zitten.'

Ze passeerden groene suikerrietvelden. Tussen de pisang- en mangobomen zagen ze kolibries. Malcolm fotografeerde cactussen van wel acht meter hoog.

'In Mexico worden ze orgels genoemd,' zei hij. 'Ik denk vanwege al die tentakels die op orgelpijpen lijken.'

Milo, die voorop reed, wees op een boom waarin lappen stof hingen.

‘Dat is een heilige boom met kledingstukken van zieken. Soms worden er ook offerdieren ingehangen.’

Ze kwamen voortdurend ezels tegen die gevolgd werden door hordes kinderen met op hun hoofd gele kalebassen gevuld met bronwater. De lastdieren waren zwaar beladen met flessen, manden en kalebassen, die aan de zadelriemhingen. Het landschap van dichte mahoniebossen werd afgewisselddoor open velden en af en toe een kleine nederzetting van lemen hutten met strooien daken. In een van de gehuchten zaten de bewoners rond een vuurtje waarop vlees werd geroosterd. Ze waren overduidelijk dronken van de *clairin*,de witte rum, waarvan de flessen van hand tot hand gingen. Een groepje vrouwen zong in het Creools een liedje.

Ogoun Badagris, ou général sanglant;
Ou saizi clé z'orage, ou scell-orage;
Ou fais kataou z'eclai.

Milo vertaalde: ‘Ogoun Badagris, jij bloedige krijger, jij hebt de sleutel van de stormwolken in bewaring en hebt ze in je macht; jij maakt donder en bliksem.’

‘Mooi,’ zei Malcolm. ‘Doet me aan Wagner denken. Teutoons.’

‘Het is uiteindelijk allemaal uit Afrika afkomstig. In de zeventiende en achttiende eeuw werden er gemiddeld tienduizend negerslaven per jaar uit Afrika ge-

haald en ze hebben hun oorspronkelijke godsdienst altijd behouden. Tegen alle verdrukking in.'

Niet ver van het hotel namen Malcolm en Margerie afscheid van de twee broers die de ezels wegbrachten. Te voet vervolgden ze hun weg. Vrouwen met grote rieten hoeden verkochten voor hun huizen groenten, fruit en houtsnijkunst. De pui van een huisje was met letters beschilderd:

BRIC-A-BRAC
maison d'affaires
MELIMELO achat et vente

Ze gingen naar binnen en Margerie kocht twee drinkbekers waarop dansende mensjes geschilderd waren. Op het terras van het hotel, dat door de avondzon purperrood werd gekleurd, zat de uitgever met de cricketpet. Hij nodigde hen uit een glas wijn met hem te drinken.

'Ik heb vanmiddag op parelhoenders gejaagd,' zei hij. 'Ik heb er genoeg neergehaald om het hotel een paar dagen te voeden. Maar waar zijn jullie de afgelopen twee dagen geweest?'

'We zijn net terug van een werkelijk buitengewoon spectaculaire trip,' zei Malcolm. 'Phito en zijn broer hebben ons mee de binnenlanden ingenomen naar een plek waar nog nooit toeristen zijn geweest.'

'Jullie hebben toch niet aan voodoo gedaan, mag ik hopen?'

'We hebben een ceremonie met bloedoffers bijgewoond.'

'Met alles erop en eraan?' vroeg de uitgever. 'Ik heb erover gehoord. Zwarte stieren met brandende kaarsen op hun horens en al dat soort dingen.'

'Exact,' zei Malcolm. 'Maar dat was nog niet alles. Een hogepriester heeft beloofd me binnen afzienbare tijd te initiëren. Ik vermoed dat hij in mij een verwante geest herkende.'

De uitgever staarde hem verwonderd aan.

'Ik heb gehoord dat het niet geheel ongevaarlijkis.'

'Wat betekent gevaar, als je ingewijd kunt worden in de geheimen van de zwarte magie? Begrijpt u wel dat ik straks die parelhoenders van u uit de lucht kan laten vallen, alleen door naar ze te kijken?'

'Onzin,' zei de uitgever. 'Misschien roze olifantjes, maar mijn parelhoenders, dat gelooft u toch zelf niet?' Er lekte licht en muziek door de kieren van de houten keet. Van binnen kwam een druk gegons. Malcolm bleef staan voor de grote voorruit die geen functie meer had omdat erachter planken waren gespijkerd. Hij keek naar zijn weerspiegeling in het zwarte vierkant. MLOCLAM, zei hij. Hij duwde de deur open en ging naar binnen. Het gezelschap bestond zowel uit blanken als uit zwarten. Eén ding hadden ze in ieder geval gemeen: ze waren allemaal bezopen. Hij wrong zich tussen twee krukken aan de toog. Een Amerikaan met zwaar behaarde armen liet een felroodgele salamander steeds even los op de bar om hem als hij een eindje wegschoot weer vast te grijpen, alsof het zo'n speelgoedje was dat je met een veer op kon winden.

'Whisky,' zei Malcolm.

Hij tolde op zijn benen. Vanmorgen hadden Margerie en hij in het Centre d'Art van Port-au-Prince een expositie van primitieve Haïtiaanse kunst bezocht. In het

gedrang van Amerikaanse bezoekers had hij haar weten af te schudden. De rest van de dag had hij in kroegen doorgebracht.

'Het zijn en blijven slaven,' zei de Amerikaan met de harige armen tegen niemand in het bijzonder. 'Voor hersenwerk hebben ze nooit gedeugd.'

'Mag ik vragen over wie u het hebt?' vroeg Malcolm.

Hij nam een flinke slok van zijn whisky.

'De zwarten natuurlijk. Wie anders? Het zijn net apen.'

'Als ik uw armen bekijk, krijg ik eerder de indruk dat het van boom tot boom slingeren een bezigheid van úw voorvaderen was.'

De man keek hem nu voor het eerst aan, verbaasd. Hij had een bloeduitstorting in zijn rechteroog.

'Als ik het niet dacht,' zei hij. 'Een Engelse klootzak.' 'Uw etnografische kennis is ook al niet alles,' zei Malcolm. 'Ik ben Canadees.'

De salamander ontsnapte uit de hand van de man en voordat hij hem kon grijpen, was het diertje van de bar geflitst en verdwenen.

'Godverdomme,' riep de Amerikaan en sloeg hard met zijn vuist op de bar.

'Maakt u zich niet druk,' zei Malcolm. 'Ze hebben hier vast nog iets anders te eten.'

De man draaide zich nu volledig naar hem om en keek hem lodderig in de ogen. Malcolm boog zich voorover zodat hun gezichten elkaar bijna raakten.

'Wel sodeju.'

Een harige poot greep hem bij zijn overhemd. Malcolm gooide zijn gewicht een halve meter naar voren, zodat de man met kruk en al op de vloer viel. Toen de man hem bij zijn been greep, voelde hij een blinde woede in zich opkomen. Hij wist dat hij in staat was een biljarttafel van de grond te tillen, als hij kwaad werd. Hij tilde de man op en smeet hem tegen de houten lambrisering van de bar. Het kraakte.

'Hé, hé!' riep de barman, maar Malcolm was al achter de bar.

Hij graaide naar een fles en slingerde hem met volle kracht tegen de zijwand van de kroeg. De barman greep hem vast, maar hij sloeg de man zo hard tegen zijn borst dat hij kermend en naar lucht happend losliet en een paar stappen achterwaarts deed. Hij begon nu de ene na de andere fles uit de buffetkast te nemen en in het wilde weg rond te slingeren. Het oorverdovend lawaai van sneuvelend glas en de zich verspreidende alcohollucht maakte nog meer vernielzucht in hem los. Hij begon aan de verchroomde stangen van de biertap te rukken. Plotseling zat er iemand op zijn rug. Malcolm bukte zich om hem af te schudden, maar een ander greep hem bij zijn hoofd. Hij smakte tegen de vloer. Een aantal mannen zat als een kluwen op hem en hield hem in bedwang. Iemand trapte hem voortdurend in zijn maag. Hij kokhalsde en een golf lauw braaksel gulpte uit zijn mond.

'De gendarmerie is er zo,' hoorde hij de barman zeggen.

Het duurde een paar seconden, voordat hij begreep waar hij zich bevond. Hoelang had hij geslapen? Een uur? Twee? Hij dronk het laatste slokje witte rum uit de fles die naast hem lag. In het halfduister tuurde hij ingespannen naar de letters op het etiket: L'UNION FAIT LA FORCE. Zou Margie al alarm geslagen hebben, omdat hij twee dagen niet in het hotel was komen opdagen? Hier zouden ze hem nooit vinden. Hij keek door de opening van de hut naar buiten en zag een schijnsel van fakkels. Naast de plek waar hij op een oud matras lag, waren kokosnootschalen neergezet. Ze waren gevuld met olie waarin een brandend pitje dreef. Tegen de lemen wanden van de hutten aan de overkant zag hij bewegende schaduwen van menselijke gestalten. Hij stonk. Zijn huid zweette alcohol uit. Er kwam een man binnen.

'Ah, Papa Théodore,' zei Malcolm.

De man lachte. Hij bracht een volle fles *clairin*.

'Over een halfuur komen we je halen,' zei hij.

'Ik ben er klaar voor.'

Toen Papa Théodore verdwenen was, trok Malcolm de kurk uit de fles en dronk gulzig van de rum. Hij kreeg de hik. Het kostte verschrikkelijk veel moeite, maar uiteindelijk speelde hij het klaar om voorovergebogen met zijn hoofd naar beneden hangend van de fles te drinken: het beproefde middel om van de hik af te komen. Het hielp. Opgelucht dronk hij weer in normale houding. Toen begon het trommelen. Nadat het een poos had aangehouden, hoorde hij vrouwengezang dat zijn hut naderde. Een kleine processie hield stil voor de opening. Mama Gouédé kwam binnen. Ze droeg een scharlakenrode jurk en een hoofdtooi die uit zwart- en roodgeverfde struisvogelveren bestond. Zonder iets te zeggen nam ze hem bij de arm en leidde hem naar buiten. Hij zag de grote volle maan boven de bomen aan de rand van de nederzetting. De processie zette zich in beweging. Voorop liep Papa Théodore. Hij hield een kalebasratel in zijn hand, waar een snoer van slangenbotjes omheen gedraaid was. Twee vrouwen aan weerszijden van hem kruisten vaandels boven zijn hoofd. De vrouwen in de stoet zongen klaagzangen. Toen ze het heiligdom binnengingen,

zag Malcolm in het flakkerende schijnsel van kaarsen en olielichtjes schilderingen op de lemen muren. Er waren slangensymbolen en voorstellingen van de goden, die als gewone mensen afgebeeld waren. Papa Legba was een zwarte boer die een pijp rookte. Malcolm moest plaatsnemen op een krukje naast het altaar. Tegenover hem zaten de drie trommelaars. De middelste sloeg met een sleg op de grootste trom, de andere twee gebruikten hun handen. Hun duimen waren bedekt met boomhars; als ze ermee over het trommelvel schraapten, klonk er een angstaanjagend rollend gebrul. Malcolm zette de fles rum die hij meegenomen had naast zich neer. De gezangen en het getrommel bleven aanhouden, toen iedereen was gaan zitten. Hij merkte dat hij al een tijdje aan het meezingen was. Papa Théodore prevelde spreuken en maakte met maïsmeel magische tekeningen op de vloer. Drie grote cirkels besprenkelde hij met olie, wijn, water en as. Malcolm ontdekte op nog geen meter afstand van hem, op het altaar, een volle fles rum. Snel verwisselde hij hem voor de bijna lege fles die hij meegenomen had. Er werd een reusachtige kalkoen

binnengebracht en overhandigd aan Mama Gouédé. Ze hield het wild fladderende beest bij de poten en de hals vast en begon een hysterische dans, opgezweept door de trommelaars die het ritme versnelden. Ze kon het in doodsangst verkerende dier nauwelijks houden en siste als een slang. Haar ivoorwitte ogen fonkelden in haar zwarte gezicht. Papa Théodore stond met zijn armen ten hemel geheven en door het gezang en getrommel heen riep hij bezweringen. Plotseling pakte hij een houten schaal van het altaar en liep op het barbaars rondwentelende paar toe. Mama Gouédé knelde de hevig tegenspartelende kalkoen tussen haar benen en probeerde zijn kop eraf te trekken. Het beest sloeg haar met zijn vleugels in het gezicht en vocht voor zijn leven. Toen het bloed eindelijk uit de hals spoot, ving Papa Théodore het in de schaal op. Malcolm huiverde en nam een paar slokken van de rum. Het gezang verstomde, de trommelaars onderbraken hun spel. Aan een touw werd een bok binnengeleid. Zijn horens waren met rode linten versierd. Een oude vrouw zette een wiegelied in. Papa Théodore sprak de bok zachtjes toe, terwijl hij de hoefjes met een sterk geurende olie zalfde. Daarna wenkte hij Mama Gouédé die een twijgje met groene blaadjes voor het dier hield. Hijzelf nam een machete in zijn handen. De bok tastte met zijn behaarde mondje de blaadjes af. Malcolm kon zijn ogen niet afhouden van de snorhaartjes op het oude vrouwenmondje en wilde het dier toeroepen niet van het vervloekte takje te eten. Toen de bok toch een blaadje tussen zijn lippen verfrommelde, zetten de trommelaars een waanzinnig geroffel in. Papa Théodore sneed de halsvan de bok door. Mama Gouédé hield een kleine, uit een boomstam gesneden trog onder de gutsende wond. Iedereen was opgestaan en begon te dansen en zingen. Papa Théodore besprenkelde de menigte met het bloed van de kalkoen en de bok. Ook werden er porseleinen kommen met bloed rondgedeeld om van te drinken. Malcolm was opgestaan. Hij was duizelig. Papa Théodore tekende een kruis op zijn voorhoofd en bood hem een kommetje aan. Malcolm spoelde de bittere ijzersmaak weg met rum. Hij merkte dat twee mannen hem aan weerszijden ondersteunden en naar buiten leidden. Een stoet volgde hen. Sommigen waren tot razernij vervallen en moesten door anderen meegevoerd worden. Toen ze buiten kwamen, zag Malcolm dat men een kring van vuur had aangelegd. Hij werd de cirkel ingeduwd.

'Dans! Dans!' moedigde Mama Gouédé hem aan.

Ze reikte hem de fles rum aan, zonder zelf de cirkel te betreden. Rond de vuurkring danste de schreeuwende en zingende menigte. Toen zag hij Papa Théodore dichterbij komen. In zijn handen hield hij de bliksemende machete. Het gekrijs werd harder en harder. Malcolm kreeg het gevoel of de grond onder hem wegzonk. Terwijl hij de fles leegdronk, verzamelde hij alle krachten die nog in hem waren. Het maanlicht flitste in het metaal van het offerwapen, nu vlak bij hem.

Daar ga je ouwe jongen, dacht hij. Hij stortte zich uit de vuurcirkel, baande zich een weg door de uitzinnige menigte en rende naar de bosrand. Hij zweette verschrikkelijk en zijn armen slingerden hoekig opzij en naar achteren, alsof het lamme vlerken waren. Slalommend verdween hij in het dichte bos.

Pieter de Nijs
Een duivel in Moskou
De meester en Margarita van Michail Boelgakov

Kortgeleden was er in het Stedelijk Museum in Amsterdam een tentoonstelling te zien die onder de titel *Van Goelag tot Glasnost* de underground-kunst van het Sovjettijdperk in beeld bracht. Het betrof hier veelal kunstenaars die zich niet wensten te conformeren aan de officiële kanon van het sociaal-realisme. Naast aardige, maar duidelijk minder geslaagdepogingen om voort te bouwen op de revolutionaire kunst van de jaren twintig (El Lissitsky, Malevitsj) en aandoenlijke, want enigszins naïeve vertalingen van de ontdekkingen van de avant-gardestromingen uit ‘het westen’ was er ook kunst van werkelijk grote klasse te bewonderen. Ilya Kabakov toonde een serie ingekleurde prenten die op het eerste gezicht uiterst raadselachtig aandeden, maar zich uiteindelijk in hun werkelijke gedaante onthulden als een waarachtige kunstroman-een beeldende installatie met een sterk literair karakter.

Kabakovs *De mathematische Gorky* toont in een oplopende telreeks een serie kleine prentjes met simpele huiselijke of landelijke scènes. De serie lijkt geïnspireerd op zo'n reeks varianten op een figuur die in intelligentietests wordt gebruikt en die de proefpersoon voor de opgave stelt er de regelmaat van te bepalen of te voorspellen welke figuur de volgende in de reeks moet zijn. Maar wie bij Kabakov op zoek gaat naar de regelmaat van de reeks komt bedrogen uit. Bij Kabakov is eerder sprake van quasi-logica: de schijnbaar regelmatige opeenvolging van afbeeldingen verliest al snel ieder logisch of mathematisch fundament. De oplossing van het raadsel blijkt aan het eind van de reeks. Enkele droge tekstcommentaren - fictieve verslagen van onder meer de moeder van ‘de mathematische Gorky’, en van de directeur van een psychiatrisch ziekenhuis waarin deze uiteindelijk zou zijn opgenomen -onthullen dat de reeksen van dit mathematisch genie - waarschijnlijk - minder serieus moeten worden opgevat dan gedacht, omdat het hier gaat om een systematicus van het genre *idiot savant* - een lucide gek dus, die er een volstrekt persoonlijke mathematica op na houdt.

Kabakov heeft in veel van zijn installaties niet alleen het treurige leven van de Sovjetburger in beeld gebracht, maar ook de absurditeit van de Sovjetbureaucratie aan de kaak gesteld. Zijn ‘mathematische Gorky’ deed me dan ook niet alleen denken aan het fascinerende beeldend werk van schizofrenen als Adolf Wölfli, die als *art brut*-kunstenaar te boek is komen te staan, maar ook aan de grotesken en maatschappelijke satires van auteurs als Gogol, Sjklovski, Charms, Wojnowitsj of Zamjatin.

De gedachte dringt zich op dat er iets speciaals zit in de Russische ziel dat haar gevoeliger maakt voor de absurditeit van maatschappelijke of ambtelijke systematiek en voor de eenzame strijd van het individu dat daar onherroepelijk en hopeloos in verstrikt raakt en zo het onderspit moet delven - maar dat is natuurlijk onzin. Toch draaft er in de Russische literatuur een grote verzameling (literaire) gekken rond - gevoelige zielen, die in conflict raken met hun omgeving en in een strak en ambtelijk-hiërarchisch georganiseerd systeem gemangeld worden. Voor het literaire gegeven van het individu dat verdwaalt in het ondoorgrondelijke doolhofvan de bureaucratie hanteren we, zonder overigens nog aan de schrijver uit Praag te denken,

te pas en te onpas de term Kafkaesk, maar er valt iets voor te zeggen om dat te vervangen door Gogoliaans of Charmsesk. Of Boelgakoviaans. Maar misschien klinkt dat allemaal wat te moeizaam.

Zeker is dat het werk van auteurs als Michail Boelgakov (1891-1940) uitstekend past in de traditie van de groteske die in de Russische literatuur een belangrijke plaats inneemt en in de negentiende eeuw in bijvoorbeeld Gogol zo'n perfecte vertegenwoordiger vond. Het Verzameld Werk van Boelgakov is daarom een schitterende twintigste-eeuwse aanvulling op de befaamde Russische Bibliotheek van Uitgeverij Van Oorschot, waarin tot voor kort slechts negentiendeeeuwers waren vertegenwoordigd. Boelgakovs literaire carrière was er een van het genre ‘schrijven tegen de verdrukking in’ zoals je die in het tsaristisch Rus-

land vaak zag en waarvan in de periode van de opbouw van de Ideale Sovjet Staat opnieuw vele voorbeelden zijn aan te geven. Zoals auteurs als Dostojevski hun werk zagen ontsierd door de vette potloodstrepen van de tsaristische censors, zo werd ook Boelgakov steevast dwarsgezeten door (kunst)ambtenaren die, ditmaal niet uit naam van de Tsaar, maar van de Partij, zijn verhalen enthousiast met het censuurschaar te lijf gingen. Het meeste van zijn werk werd, op een enkele uitzondering in het begin van zijn carrière na, door partijgetrouwe collega-literatoren en journalisten verketterd als in strijd met het revolutionair ideaal. Pas in de nadagen van het Sovjetregime werd de ban die er op rustte opgeheven, maar toen was de auteur al jaren dood.

Michail Boelgakov werd geboren in Kiev, waar zijn vader professor was in de theologie. Aanvankelijk koos hij voor hij de geneeskunde en was hij werkzaam als arts, maar in 1920 besloot hij dat hij zich nog uitsluitend aan de literatuur zou wijden. Hij vond werk als journalist en schreef feuilletons. In 1924 publiceerde het tijdschrift Rossija, zij het gecensureerd, zijn eerste roman, *De witte garde*. Het was een publicatie die meteen het einde van het blad betekende. Het Moskouse Kunsttheater bracht desondanks, en onder heftige kritiek van de communistische partijpers, een bewerking van de roman op de planken. Dat stuk werd jarenlang met veel succes opgevoerd en bleef, ondanks het politiek gevoelig onderwerp (de roman toonde als uitzondering op de regel de Witten, tegenstanders van de bolsjewisten, nu eens niet als eendimensionale slechteriken)tot 1941 op het repertoire. Naar het schijnt was dat vooral mogelijk omdat Stalin zelf het stuk zo graag zag. De rest van Boelgakovs werk (waaronder de bekende novellen *Hondehart* en *De eieren der Ramppspoed* en zijn onvoltooid gebleven 'theaterroman' *Zwarte sneeuw*) werd echter bij voortduring getroffen door de censuur. Ten einde raad richtte Boelgakov zich rond 1929 eerst tot Gorki en daarna tot de maarschalk zelf met een verzoek om te mogen emigreren of in ieder geval te mogen schrijven voor het toneel. Dat laatste verzoek had succes: door bemiddeling van Stalin kreeg Boelgakov werk als regieassistent bij het Moskouse Kunsttheater (van 1930 tot 1936) en als operalibrettist en vertaler bij het Bolsjoi-ballet. In deze periode schreef hij stukken over Molière, Gogol, Poesjkin en Cervantes en de roman *De meester en Margarita*.

Evangelie van de duivel

De meester en Margarita is zonder twijfel Boelgakovs meesterwerk en *magnum opus*. De auteur werkte eraan van 1928 tot zijn dood op 10 maart 1940. Toch leverde dat geen definitieve versie op, omdat hij bleef wijzigen, redigeren en uitbreiden. Dat verklaart ook de vele loss eindjes en incongruïteiten in de roman.

Boelgakov voltooide de oerversie van *De meester en Margarita* in 1928, maar in 1930 vernietigde hij, uit wanhoop over de desastreuze loop van zijn literaire carrière, zijn manuscript. In 1932 begon hij opnieuw. In datzelfde jaar trouwde hij met Jelena Sjilovskaja, die daarvoor een scheiding verkreeg van haar toenmalige echtgenoot. Beide autobiografische elementen -de vernietiging van een roman en de liefde van een auteur voor een vrouw die voor hem haar echtgenoot in de steek laat - hebben in de roman een literaire vertaling gekregen.

Er zijn in het boek nóg enkele autobiografische elementen aanwijsbaar. Boelgakov schreef aan een vriend dat, waar hij bij zijn roman *Witte Garde* was aangezet tot

schrijven door zijn moeder, ‘de figuur van mijn vader het startpunt moet worden voor een ander boek dat ik van plan ben te schrijven.’ Boelgakovs vader was, zoals vermeld, professor in de theologie. Wellicht heeft dat mede de aanzet gevormd voor zijn plan om ‘een evangelie van de duivel’ te schrijven.

Het is waarschijnlijk dat hem in eerste opzet slechts een nieuwe ‘diaboliade’ voor ogen stond, in de trant van *Hondehart* en *De eieren der Rampp-spoed*, of het verhaal met de titel *Diabolade*, dat in 1924 gepubliceerd werd in het tijdschrift Nedra.

Getuige deze verhalen speelt het duivelse bij Boelgakov net zo'n belangrijke rol als dat het geval was bij Gogol of bij Dostojewski. Net als in de verhalen van Gogol, zoals ‘De Mantel’ of ‘De neus’, is er in die van Boelgakov vaak sprake van eenzame en verlegen hoofdpersonen die worden achtervolgd door het noodlot in de persoon van een ongrijpbare diabolische figuur. Meestal wordt het gevaar dat van deze ‘duivelse’ personages uitgaat alleen onderkend door de protagonist; diens waarschuwingen zijn aan anderen echter niet besteed en worden afgedaan als voortgekomen uit waanideeën en gevoelens van paranoïa. De uitzonderingspositie van de protagonist van zijn verhaal levert de auteur de gelegenheid om zonder

een blad voor de mond te nemen maatschappelijke kritiek en persoonlijke satire in zijn beschrijving op te nemen - een handige manier om te zeggen wat je wilt, zonder daarvoor verantwoordelijk gesteld te kunnen worden, want je hoofdfiguur is immers geestelijk labiel en daarom als waar nemer onbetrouwbaar. Een dergelijk concept ligt ook ten grondslag aan *De meester en Margarita*, zij het dat daarin verschillende zaken worden omgekeerd. In de roman van Boelgakov krijgt het slachtoffer eindelijk de kans om wraak te nemen op zijn domme kwelgeesten. Boelgakov draait ook de traditionele goed-kwaad tegenstelling om: in zijn roman zijn de diabolische krachten wezenlijk goed: zij helpen een arme auteur die in de verdrukking is geraakt door domme bureaucraten en jaloerse medeburgers. Het zijn die laatsten die in de roman als 'het kwaad' worden ontmaskerd. Ook is de duivel, hier Woland genaamd, geen traditionele, slechte duivel; hij bewerkstelligt eerder het goede dan het slechte, zij het alleen voor hen die in hem geloven. In die zin is het optreden van de magiër Woland te interpreteren als een alternatieve invulling van de bekende passage uit de *Faust* van Goethe, waarin Mephistofeles zich aan Faust voorstelt en dat als motto is opgenomen in de roman:

Maar goed, wie zijt ge dan?
Deel van die kracht en sterkt'
die steeds het kwade wil
en steeds ten goede werkt.

Magische machinaties

De meester en Margarita vertelt het verhaal van het kortstondige bezoek dat de duivel in de Goede Week -de week voor Pasen -aan Moskou aflegt. Als ingebed verhaal functioneert de roman van een schrijver die 'de meester' wordt genoemd, over de Romeinse landvoogd Pontius Pilatus, die ene jesjoea Ha-Notsri ter dood veroordeelt.

In feite functioneert dit verhaal als spiegel voor het relaas van de gebeurtenissen in Moskou.

De eersten die met de duivelse krachten van Woland kennis maken, zijn de dichter Ivan Nikolajevitsj Ponyrjov, die publiceert onder het pseudoniem Bezdomny, en Michail Aleksandrovitsj Berlioz, redacteur van een literair tijdschrift en voorzitter van het letterkundige gezelschap Massolit (een afkorting van massaliteratuur?). Boelgakov voert beide letterkundigen op als trouwe aanhangers van de communistische leer en als ideologische 'cultuurambtenaren'. Bezdomny heeft in opdracht van Berlioz een gedicht over Jezus Christus geschreven, maar Berlioz is over het resultaat niet tevreden. Jezus komt in het gedicht van Bezdomny naar zijn idee veel levendiger naar voren dan hem voor ogen stond (en dan in de ogen van de communistische machthebbers waarschijnlijk wenselijk is). Een vreemdeling mengt zich in hun gesprek, stelt zich voor als 'professor' Woland en vraagt of de beide letterkundigen dan niet geloven dat Jezus werkelijk heeft bestaan. Wanneer ze hem bezweren dat ze atheïst zijn, vertelt hij hen het verhaal van de veroordeling van jesjoea door Pilatus. Dat kan volgens hem als bewijs gelden dat jezus werkelijk heeft bestaan; het is immers waar gebeurd en hij was er zelf bij. En als jezus bestaat, of heeft bestaan, dan bestaat ook de duivel, niet? De letterkundigen zijn verbijsterd. Berlioz wil de politie waarschuwen, maar komt onder een tram te-

recht en verliest zijn hoofd -precies zoals Woland hem even daarvoor heeft voorspeld. Bezdomny achtervolgt Woland, maar raakt hem kwijt. Vanwege zijn verwarde verhalen en vreemde gedrag -hij zet op zoek naar Woland onder meer het Schrijvershuis op stelten -wordt hij uiteindelijk afgevoerd naar een psychiatrische kliniek. Daar maakt hij 's nachts kennis met ‘de meester’. Die vertelt hem dat hij een roman heeft geschreven over Pilatus, die door uitgeverijen is geweigerd en die vervolgens het onderwerp is geworden van een lastercampagne in de pers. De meester kwam daardoor in een psychische crisis terecht en heeft, ondanks de protesten van zijn minnares Margarita, zijn roman verbrand. Hij is nu tevreden met een rustig verblijf in de psychiatrische kliniek.

Woland en zijn trawanten Azazello, Korovjov (ook wel Fagot genoemd), de reusachtige zwarte kater Behemoth en de mooie heks Hella, hebben ondertussen het appartement betrokken van de directeur van het Varietétheater. De directeur, die daartegen protesteerde, wordt enkele dagen later teruggevonden op het strand van Jalta. 's Avonds verzorgt het diabolisch gezelschap een séance van zwarte magie in het theater. Korovjov tovert roebelbiljetten tevoorschijn die onder de toeschouwers worden verspreid en nodigt de aanwezige dames uit zich in de luxe dameskleding te steken, die hij als uit het niets heeft gecreëerd. Helaas voor de hebberige aanwezigen blijken de bankbiljetten buiten het theater weer waardeloze vodjes papier, terwijl de dames die hun oude kleren hebben ingeruild voor nieuwe, opeens in hun ondergoed op straat staan. De theateremployés raken danig in de war van het optreden van de ‘illusionisten’ en sommigen van hen eindigen in de kliniek waar ook de meester en Bezdomny vertoeven.

Deel II centreert rond Margarita en haar liefde voor de meester. Azazello nodigt Margarita uit om aanwezig te zijn op het bal dat Woland zal geven. Margarita realiseert zich dat ze met de duivel te maken heeft, maar stemt toe. Azazallo geeft haar een balsem, waarmee ze zich moet insmeren. Door die balsem ondergaat ze een soort verjongingskuur; bovendien wordt ze erdoor onzichtbaar en blijkt ze opeens te kunnen vliegen. Onderweg naar het bal jaagt ze iedereen in het huis dat als zetel dient van de schrijversvakbond en waar de venijnigste critici van de meester hun luxueuze appartementen bewonen, de stuipen op het lijf door, vliegend op haar bezemsteel, alle ruiten kapot te slaan. Woland ontvangt haar op hoofse manier en benoemt haar tot koningin van het (heksen)bal. Een eindeloze stoet gasten bezoekt dat bal: beruchte moordenaars, gifmengers enzovoort. Als dank voor haar optreden verleent Woland Margarita een gunst: de meester vindt zijn verstand terug en zijn manuscript blijkt niet verbrand, maar volstrekt onbeschadigd.

Terug in het huis van de meester leest Margarita het vervolg van het relaas over Pilatus. Jesjoea is gekruisigd, maar zijn leerling Mattheus Levi ontfermt zich over het lichaam. Pilatus verhindert een complot om Jehoeda van Karioth, die jejsoea heeft verraden, te doden; om iets van zijn spijt over de dood van Jesjoea te betuigen, laat hij Jehoeda zelf ombrengen.

In Moskou is ondertussen een ware veldslag ontstaan: de politie is op jacht naar de trawanten van Woland maar dankzij hun miraculeuze gaven ontkomen deze steeds opnieuw, terwijl ze ondertussen een ware chaos veroorzaken. Dan schuiven de twee verhaallijnen in elkaar: Mattheus Levi vraagt Woland om de meester en Margarita nu eindelijk ‘rust’ te schenken. Woland stemt toe en het hele gezelschap verlaat, op vliegende zwarte paarden gezeten, de stad. De meester bevrijdt daarop ook Pilatus

van zijn ‘schuld’ en de eeuwige slapeloosheid die hem als straf gold en Woland leidt de meester en Margarita naar hun ‘huis voor de eeuwigheid’.

In Moskou wordt het onderzoek naar de ‘bende’ gestaakt en keert de rust weer, maar degevolgen van de magische machinaties van Woland en zijn gezellen blijft bij de verschillende ‘slachtoffers’ nog lang voelbaar.

Gelaagde roman

De eerste ‘definitieve’ versie van de roman dateert van 1928. Opvallend genoeg ontbrak daarin het verhaal van de meester en Margarita. In deze versie is de duivel de auteur van het verhaal van Pilatus en Jesjoea. Het was dit manuscript dat Boelgakov in 1930 vernietigde.[1.]

In 1932 begon hij opnieuw. Geleidelijk aan verschuift in de verschillende versies de primaire aandacht van de duivel naar Margarita. Interessant is ook dat er in eerdere versies sprake is van een personage dat aanvankelijk ‘Faust’ wordt genoemd en ook van een fi-

guur die ‘de dichter’ wordt genoemd. Onduidelijk is of Boelgakov met die twee figuren doelde op hetzelfde personage - het personage namelijk dat uiteindelijk in de meester zijn definitieve gestalte zou krijgen.

In 1939 dicteerde Boelgakov de epiloog aan zijn echtgenote. Toch bleef hij ook daarna, tot aan zijn dood, schaven en timmeren aan het manuscript. Jelena fungeerde als eerste tekstbezorger. Van 1946 tot 1966 heeft zij zes keer vergeefs geprobeerd om het boek door de censuur te krijgen. Pas in dat laatste jaar publiceerde het tijdschrift Moskva het eerste boek in een zwaar gecensureerde lezing; het tweede boek verscheen in februari 1967. Niet alleen politiek gevoelige passages werden geschrapt, ook passages die als een aanval op de goede zeden werden beschouwd - bijvoorbeeld die waarin sprake is van vrouwelijk naakt -werden verknipt. Ondanks dat was de roman een groot succes. Toch verscheen er pas in 1973 een ongecensureerde versie in Moskou, gebaseerd op het laatste typoscript van Jelena Sjilovskaja uit 1963.

De roman valt op verschillende niveaus te lezen.

Allereerst is er het realistisch-satirische niveau. Boelgakov levert ongezouten kritiek op de misstanden in de ‘socialistische’ Sovjetsamenleving: op de corruptie en de omkoperij, op de speculatie in buitenlandse valuta en op het verschil in materiële welvaart, waarbij sommigen een groots appartement bewonen, terwijl anderen het moeten doen met een ‘communale’ woning, maar ook heel eenvoudig op de ook door de socialistische heilstaat blijkbaar onuitroeibare lagere lusten, het sluwe eigenbelang en de hebzucht van de gewone ‘kameraden’. Subtieler zijn de toespelingen op de almacht van de (geheime) politie, die zonder vorm van proces iedereen van zijn bed kan lichten en hem of haar kan doen ‘verdwijnen’ (de meester is zelf opgepakt op grond van een valse beschuldiging, tegen hem ingebracht tegen zijn buurman die op zijn appartement aasde). Maar de bulk van de kritiek komt neer op de cultuurambtenaren en literatoren die het bewind welgezind zijn en die in luxe en (redelijke) welstand kunnen leven omdat ze zich aan het regime hebben geconformeerd en dat ten dienste staan, terwijl kunstenaars met werkelijk talent en een afwijkende visie leven en werken onmogelijk wordt gemaakt. Wat iemand in de periode van het stalinistisch regime tot schrijver maakt, is het lidmaatschap van de schrijversbond, en niet het feit of hij talent toont en goede boeken schrijft, zo blijkt het Woland en zijn gezellen. Maar, zo stelt Korovjov ergens, Dostojevski heeft nooit een schrijverskaart bezeten: maakt dat hem dan opeens schrijver-af? Dat Korovjov en de kater Behemoth het bij hun laatste vernietigingstocht door Moskou net als Margarita eerder het eveneens op het Schrijvershuis hebben voorzien is dan ook tekenend.

Het tweede niveau is het fantastische niveau. Wanneer de duivel het in Moskou in de Goede Week in Moskou voor het zeggen heeft, leidt dat tot een ware heksenketel. Grotesk-fantastisch bijvoorbeeld is het optreden van de sprekende en wodkadrinkende kater, van een ambtenaar die opeens volstrekt onzichtbaar is, maar in zijn functie wordt vervangen door zijn kostuum, van een spreekstalmeester die zijn hoofd kwijtraakt, maar later weer terugkrijgt enzovoort. Grappig is in dit verband de reactie van de officiële autoriteiten: terwijl ze toch duidelijk worden geconfronteerd met onverklaarbare en magische gebeurtenissen, blijven ze die als rechtgeaarde materialisten ontkennen en zoeken ze naar rationalistische verklaringen. Wanneer ze het werk van de duivel, dus van het kwaad erkennen, moeten ze immers ook dat

van het goede, dus van God erkennen - en dat past uiteraard niet in de ideologie van de Sovjetstaat (een idee dat Boelgakov ook al verwoordde in het verhaal *Diabolade*). Ook dit is wezenlijk een verhaalgegeven met een satirisch element: juist doordat ze niet aan het immateriële (durven) geloven, loopt het met velen in de roman zo slecht af, zo suggereert Boelgakov, dit in tegenstelling tot diegenen die zich onvoorwaardelijk aan de magische krachten overleveren, zoals de meester en Margarita.

Op een derde niveau ontpopt de roman zich als een al-ternatief lijdensverhaal, als een anti-evangelie, waarin vrijelijk wordt omgesprongen met het (verondersteld) ware bestaan en de kruisdood van Christus. Boelgakov spiegelde zich wellicht aan een van zijn grote voorbeelden, Tolstoj, die de vier evangelies uit het Nieuwe Testament bewerkte en (opnieuw) vertaalde. Hij suggereert dat veel van wat er in de bijbel over Jezus is verteld misschien wel op fabulatie en verzinsels berust. Dat zegt jesjoea tenminste over de aantekeningen die Mattheus Levi over hém gemaakt heeft. Mattheus maakt een mythe van de man die Jesjoea heet, en het lijkt erop alsof Boelgakov juist die man weer van zijn mythische proporties wil ontdoen. Want Jesjoea ver-

toont bij Boelgakov maar weinig van de Jezus uit de bijbel: hij is geen Messias die de verlossing predikt, geen goddelijke Christus, maar een wat naïef-aan-doende, voorzichtige lekenprediker, die het hinderlijk vindt dat hij steeds maar wordt nagelopen door Matteus Levi die zijn woorden opschrijft en daarbij naar eigen believen verdraait. Het is een Jezus die wonderlijk menselijk aandoet. Jesjoea's wonderen zijn bescheiden en beperken zich tot enkele momenten van helderziendheid (zo voorspelt hij dat Pilatus' helse migraineaanvallen zullen stoppen). In niets vertoont hij kortom de trekken van de zoon van God uit de testamenten die zich bewust is van zijn missie.

En passant wordt duidelijk dat Pilatus - ondanks die spreekwoordelijke handwassing waarmee hij wil aangeven dat het de joden zijn die Christus aan het kruis hebben gebracht - wel degelijk schuld heeft aan de dood van Jesjoea. Boelgakov moet zich goed hebben gedocumenteerd omtrent de ware aard van de toenmalige landvoogd van Palestina, die uit de geschiedenisboeken van bijvoorbeeld Tacitus en Flavius naar voren komt als een meedogenloos onderdrukker en handig manipulator van (vooral zijn joodse) tegenstanders. Boelgakov zet in zijn alternatieve visie Christus/Jesjoea neer als een onschuldig slachtoffer van de machtspelletjes tussen de Romeinse landvoogd en de joodse hogepriesters.

Interessant zijn in dit verband de overwegingen die Pilatus brengen tot het laten terechtstellen van Jesjoea. Het blijkt[2] dat Boelgakov in het korte gesprek tussen Pilatus en Jesjoea een schat aan verborgen argumenten en overwegingen heeft verwerkt. De verhouding tussen Pilatus en de joodse autoriteiten, in het bijzonder Kajafas, is uiterst gespannen. Pilatus heeftdoor dat jesjoea in de val is gelopen die de joodse priesters voor hem hebben gespannen; Kajafas daarentegen denkt dat jesjoea door de Romeinen wordt gebruikt als provocateur - immers, wie anders mag zeggen wat Jesjoea heeft gezegd - zodat Pilatus opnieuw een reden vindt om een revolte tegen het Romeins gezag wreed te onderdrukken, iets wat hij al eerder heeft gedaan. Wat Kajafas betreft mag Jesjoea onmiddellijk terecht gesteld worden -dat schaadt immers alleen de procurator zelf. Pilatus begrijpt dat en is bereid om Jesjoea vrij te spreken. De beschuldiging van de hogepriesters dat hij opgeroepen zou hebben de tempel te vernietigen deert hem als Romein niets. Onvergeeflijk daarentegen is de beschuldiging in een tweede perkament waarin wordt gerapporteerd wat Jesjoea tegen Jehoeda heeft gezegd. Immers, wanneer Pilatus Jesjoea vraagt of hij de soevereiniteit van het gezag van de Romeinse keizer in twijfel heeft durven trekken, antwoordt Jesjoea slechts: ‘Onder meer heb ik gezegd, [...] dat ieder gezag een vorm van tegen de mensen gericht geweld vertegenwoordigt en dat er een tijd zal aanbreken, waarin er geen gezag van keizers of wie ook zal zijn. De mens zal overgaan in een koninkrijk van waarheid en gerechtigheid, waarin geen behoefte meer zal zijn aan enigerlei gezag.’ Wanneer Pilatus deze, waarschijnlijk door Jehoeda in sterkere en derhalve direct tégen het Romeinse keizerrijk gerichte formuleringen gevatte woorden leest, schetteren er ver weg trompetten, hoort hij de woorden ‘wet op majesteitsschennis’ en schemert er voor zijn ogen het woedende gezicht van de onberekenbare Romeinse keizer. En hoewel hij inziet dat de woorden van Jesjoea weinig concreets tegen deze keizer bevatten, besluit hij - uit angst en lafheid dus - dat deze moet sterven. Deze beslissing zal hem opzadelen met een eeuwig schuldgevoel -een schuld waarvan hij pas veel later zal worden bevrijd door de meester.

De woorden die Jesjoea tegenover Pilatus uitspreekt, en die uiteindelijk de aanleiding vormen voor zijn veroordeling, zijn ondertussen uiterst universeel van karakter en zouden net zo goed als kritiek op het Stalinistisch regime kunnen worden geïnterpreteerd.

Boelgakov en Faust

Het motto van de roman stamt zoals gezegd uit Goethes *Faust* en geeft al aan dat de thematiek zich centreert op de problematiek van goed en kwaad. Maar, zoals al eerder gezegd, er is geen sprake van een tegenwerking van de goede en de kwade krachten of van een absolute, manicheïstische scheiding tussen ‘goed’ en ‘kwaad’. Goed en kwaad, God en duivel werken zelfs eendrachtig samen. Het is Woland[3.] die, met de volledige instemming van zijn hemelse tegenvoeter, het uiteindelijke, eeuwige geluk bewerkstelligt van de meester en Margarita. Boelgakov variëert in een aantal gevallen op het aloude Faust-thema. Anders dan in Goethes *Faust*, waar Gretchen het slachtoffer wordt van de machinaties van Mefisto, sluit hier Margarita het pact met de duivel. Haar doel is duide-

lijk: zij wil het leven redden van haar geliefde, maar ook dat van het boek dat hij heeft geschreven. Woland vraagt ook maar weinig in ruil. Anders dan Fausts Mefisto lijkt hij er niet op uit om zielen in het verderf te storten. Feitelijk bezoekt hij Moskou uit nieuwsgierigheid: hij wil zien hoe het met de Moskovieten is gesteld en amuseert zich kostelijk wanneer hij merkt hoe slecht ze in staat zijn om hun onhebbelijke (een cynicus zou zeggen: typisch menselijke) eigenschappen in toom te houden. Soms ook ontpopt hij zich als een werkelijk wrekende engel van het Oudtestamentische genre -zo'n engel die de Egyptische eerstgeborenen doodde, toen de farao voor de zoveelste keer weigerde om het joodse volk te laten vertrekken uit Egypte.

Maar Boelgakov verwijst ook op lossere manieren naar originele Faust-gegevens: zo is er het heksenbal à *la* de Walpurgisnacht-scène, Frieda die haar baby vermoordde enzovoort. Ook is het grappig te zien dat het met de Berlioz uit Boelgakovs roman uitzonderlijk slecht afloopt. Zou dat een subtiele verwijzing zijn naar (of wellicht een terechtwijzing aan het adres van) de componist van *La damnation de Faust*?

De belangrijkste overeenkomst echter is de polariteit van het spirituele en het materiële, van goed en kwaad en de vrijheid van keuze die de mens daartussen wordt geboden. Dat gegeven staat meteen in het begin van de roman in de discussie tussen Woland en Berlioz al centraal. ‘Wie’, zo vraagt Woland, ‘bestuurt het lot van de mens, als God dat niet doet?’ Dat doet de mens zelf, antwoordt Bezdomny. En al mag het zo zijn dat God of de duivel - ‘tes mi alle eens’ - beschikt over metafysische krachten, het blijft de mens vrij staan zijn eigen keuzen te maken. De duivel - Woland dus, met zijn trawanten - staat het vrij die mensen te verlokken en te verleiden. Feitelijk is hij het die de mens een spiegel voorhoudt en hem confronteert met de consequenties van zijn eigen wensen.

Pilatus is wat dat betreft een interessant geval. Feitelijk is hij ook een van de hoofdfiguren uit de roman, meer dan bijvoorbeeld de meester, dan Margarita, of dan Ivan Bezdomny. Pilatus heeft het lef niet om op zijn eigen oordeel af te gaan waar het Jesjoea betreft. Hij kiest voor een oplossing die hem uit angst wordt ingegeven. Ironisch is dat hij gelooft in onsterfelijke faam: juist hij gaat echter niet de geschiedenis in vanwege zijn heldendaden, maar vanwege zijn lafheid. Hij heeft het immers niet gewaagd om op zijn eigen intuïtie af te gaan, om de woede van de keizer te trotseren, Jesjoea niét te laten executeren en hem te redden van iets wat ook hij ziet als aangestichte volkswoede. Zijn straf bestaat uit helse hoofdpijnen en eeuwige slapeloosheid, en derhalve het eeuwig ontberen van rust.

Strijd voor Spiritualiteit

Marko Fondse heeft over de roman gesproken als ‘de apotheose van de mens als individu, de verheerlijking van de vrije, dat is: de scheppende mens, omdat in het scheppen hij zich van de grenzen van de onvrijheid bewust wordt. Het is de verheerlijking van de liefde van één mens voor een andere, met voorbijgaan van de anderen, van de liefde over het sterven heen.’ Dat klopt volledig. Maar het gaat mijns inziens te ver om de roman te zien als ‘de negatie [...] van alle collectivisme, positivisme, vooruitgangsoptimisme en geloof in de veranderbaarheid van de mens, zowel collectief als individueel,’ zoals Fondse daarvoor stelt. Boelgakovs roman

heeft zeker satirische kwaliteiten, maar wijkt in die satire slechts in weinig aspecten af van de satirische romans uit de tijd van de Tsaristische regimes. Ook al zou de roman geïnterpreteerd kunnen worden als een apologie voor Boelgakov zelf, die in de omstandigheden waarin 'de meester' komt te verkeren autobiografische elementen zou hebben verwerkt, van de auteur die na zijn dubieuze succes met de toneelversie van zijn roman *De witte garde* niet meer aan de bak kwam en naar aanleiding van die roman werd beschuldigd van 'boelgakovisme' - in de roman vertaald naar 'pilatisme' -, dan nog draait het in de roman feitelijk niet om een verdediging of verkettering, maar om een stellingname: om de vrijheid van de mens om een eigen keuze te maken.

Wat Boelgakov naar mijn mening in laatste instantie op de hakneemt, is wat ook in andere totalitaire staten optrad: de pogingen van de verwoorders van cultuur en wetenschap om strikter en heiliger in de leer te zijn dan de feitelijke machthebbers. Het satirische en kritische treft naar mijn idee in de roman dan ook eerder deze pogingen tot zelfcensuur: daarom krijgen al die functionarissen van het middenniveau het zo voor hun kiezen. Het gaat hier om kleinburgers, die proberen om een kleine hoeveelheid buitenlandse valuta

verborgen te houden voor het regime, of om via uitruil en omkoping een groter of beter appartement te verkrijgen dan waar ze recht op hebben. Wolands bezoek is vooral gericht op de ontmaskering van deze kleinburgers. Wanneer hem wordt gevraagd waarom hij zijn spiritistische theatervoorstelling heeft georganiseerd, antwoordt hij eenvoudig dat dat de makkelijkste manier was om veel Moskovieten bij elkaar te krijgen en op z'n gemak te bestuderen. En bestuderen kan hij ze, in hun ongegeneerde drang naar bezit en luxe. Dat is ook de grappige omkering die Boelgakov toepast: het is immers niet de groep van machthebbers - Stalin enzovoort - maar de groep van kleindenkende, zogenaamd keurige burgers-kameraden, die het van Boelgakov, via Satan Woland en zijn trawanten, voor z'n kiezen krijgt: zíj verliezen hun hoofd, lopen in hun ondergoed te kijk over straat en worden ontmaskerd als antirevolutionaire valutasmokkelaars. Er is in de roman nergens expliciet sprake van staatsgeweld of-onderdrukking - buiten de kritiek die Boelgakov Jesjoea in de mond legt. Het communistisch voortuitgangsgeloof, waarin rationaliteit en materialiteit hand in hand gaan en waarin geen plaats is voor zaken als godsdienst en spiritualiteit, wordt danig voor schut gezet, maarhet diabolisch geweld dat Woland en de zijnen ontketenen is bijna exclusief gericht op kleine burgers en ambtenaren, op diegenen die de (staats)instituties bestieren; op de volgzame ambtenaar kortom, die leeft en werkt volgens de voorschriften, maar er in het geheim allerlei kleinburgerlijke wensen op nahoudt. Ironisch genoeg betoont Boelgakov zich zo bijna communistischer dan de communisten: hij hekelt geld- en hebzucht en eigenbelang, juist die zaken dus, die het communistische regime beweerde te willen uitroeien.

Bovenal echter is de roman een pleidooi voor het individu dat zich losmaakt uit het knellend conformistisch denken van zijn omgeving. Boelgakovs helden zijn individualisten, rebellen en daarin ligt de band naar het Faust-thema. Ook Faust immers was een rebel die hemel én hel tartte, die streefde naar het allerhoogste en daarbij het risico dathij zijnziel verspeelde op de koop toe nam. In Boelgakovs roman is de faustiaanse onrust verdeeld over verschillende personages: de meester verzinnebeeldt de scheppende kunstenaar, en scheppen betekent niet alleen het creëren van iets nieuws, maar ook het vernietigen van het oude; Margarita vertegenwoordigt de hartstocht die het geloof in het eigen kunnen aanwakkert en zo het vuur van de creatie voedt. Hun beider uiteindelijk geluk weerspiegelt zich in het tragisch lot van Ivan Bezdomny, die zijn zinnen dan wel heeft teruggevonden, het dichten eraan heeft gegeven en zijn heil heeft gezocht in de wetenschap, maar die zich desondanks soms - in de perioden van de volle maan - vaag en vergeefs herinnert dat er meer is tussen hemel en aarde dan het redelijk verstand kan bevatten.

En ‘de meester’ mag dan de strijd hebben opgegeven in ruil voor ‘eeuwige rust’ met zijn geliefde, toch is hij een vertegenwoordiger van een schrijverskaste van de oude stempel, die zich noch door literatuurbureaucraten, noch door partijfunctionarissen regel en wet laat voorschrijven; een schrijver die in een tijd waarin de literatuur in dienst geacht wordt te staan van de materiële vooruitgang en gedacht wordt de lof te bezingen van de vooruitgang van de arbeidersklasse het lef had een roman te schrijven met een vage mysticus in de hoofdrol. Dat Ivan daar ergens nog weet van heeft, betekent dat ook Boelgakov ervan overtuigd was dat spiritualiteit het zou winnen van hokjesgeest en het nastreven van materieel gewin.

Pieter de Nijs (1953) is eindredacteur van BZZLLETIN

Eindnoten:

1. Curieus is dat Boelgakov in 1925 in bezit kwam van een boek getiteld *Venediktov of gedenkeniswaardige gebeurtenissen van mijn leven* (1925; door A.V. Chajanov, maar onder pseudoniem gepubliceerd). Het was een boek dat hem om gemakkelijk te begrijpen redenen interesseerde: de hoofdfiguur heette immers Boelgakov, en het verhaal vertelt van Satan die een bezoek brengt aan Moskou en de verhaal-Boelgakov de ziel van zijn geliefde betwist. Zie de biografie van Boelgakov van Ellendea Proffer (Ann Arbor 1984, p.526).
2. Er is echter geen duidelijke identificatie van de verschillende figuren met die uit het drama van Goethe. Woland is duidelijk de duivel, maar zijn naam verwijst naar Faust, die in Goethes drama zelf 'Junker Voland' wordt genoemd. Dat de knop van zijn wandelstok is getooid met een poedel wijst weer op Mefisto, die immers in de gedaante van een poedel opduikt.
3. Zie hiervoor Proffer, p.540 ev.

Colette Krijl
Faust en het pact met de duivel

In de magistrale roman *Diepe wildernis: de wegen* van João Guimarães Rosa, in 1993 in het Nederlands vertaald door August Willemsen, komt de duivel in tientallen benamingen voor die allemaal overeenkomen met de verschillende gedaanten die hij aanneemt. Hij heet onder meer de Afvallige, het Veelgezicht, het Individu, de Praalhans, de Eendepoot, de Onreine en het Mens. Of prozaïscher: de Geblakerde, de Mankpoot, de Bosman, de Schele, de Euvele, de Kakebeen, de Zwartvoet, de Gast, de Droeve, de Hinnik en de Bok-met-de-Stok. Dat de mensen zijn werkelijke naam vermijden, heeft te maken met irreële angsten, zegt de hoofdpersoon Riobaldo. Ze ontwijken liever zijn naam en hebben het dan over *de Ongenoemde*. Maar, zo waarschuwt hij: ‘Wie men mijdt, met hem leeft men.’

Dat geldt niet in de laatste plaats voor hemzelf, want Riobaldo wordt bezeten door de wens naar kennis over goed en kwaad, naar de vraag wat in de wereld het aandeel is van God en dat van de duivel. Dit vraagstuk beheerst hem sinds hij een pact met satan heeft gesloten om een tegenstander te verslaan. Hoewel die toen niet is verschenen, beschikt Riobaldo sindsdien wonderlijk genoeg over bijna bovennatuurlijke krachten die hem in staat stellen om een ontoegankelijk stuk woestijn door te trekken om daarna zijn duivelse vijand te verslaan. Het is een inspanning die hij ten slotte op eigen kracht voltooit, zoals blijkt uit de slotzin van de roman: ‘De duivel bestaat niet. Dat is wat ik u zeg, tenzij... Bestaan, bestaan doet slechts de menselijke mens.’

Het dilemma waarmee Riobaldo worstelt en dat Guimarães Rosa op zo'n bijzondere manier in zijn boek verwoordt, is al sinds eeuwen een terugkerend thema in de westerse cultuurgeschiedenis. Duivelverhalen zijn van alle tijden, maar je kunt je natuurlijk de vraag stellen in hoeverre ze op elkaar lijken. Uit onze eigen Middeleeuwen kennen we het verhaal van *Mariken van Nieumeghen*, het meisje dat door haar oom om boodschappen wordt gestuurd, de eenogige duivel ontmoet - en daarmee het ondubbelzinnig kwaad -die haar vervolgens met een boel geld en juwelen paait en de belofte doet dat hij haar kennis zal bijbrengen over de zeven vrije kunsten. Satan verleidt Mariken en ze leidt gedurende zeven jaar een liederlijk leven. Pas tijdens de opvoering van het wagenspel van *Masscheroen* komt ze tot inkeer en raakt ze verlost uit haar zondig bestaan.

De verhouding tussen goed en kwaad is in het toneelstuk over Mariken duidelijk en voor die tijd onomstreden. God stelt zijn wetten en door zich daaraan te onderwerpen verwerft zij uiteindelijk het rijk der hemelen. Met Mariken loopt het goed af, maar hoe zit dat met haar veel bekender en legendarische geworden mannelijke tegenhanger Faust, wiens verhaal nauwelijks een halve eeuw later in omloop kwam en over wie sindsdien in honderden varianten verhalen zijn verteld?

Anders dan Mariken wil Faust de grenzen van het menselijk weten overschrij den. Mariken loopt de duivel immers slechts bij toeval tegen het lijf en geeft zich in alle onbevangenheid aan hem over. Faust sluit daarentegen willens en wetens een pact met hem die -zoals het traditionele beeld wil -, de vader is van de leugen, tegelijk reëel en fantastisch, echt en vals, bestaand en niet-bestaand.

Het verhaal van de wijsgeer die zijn ziel aan de duivel verkoopt, kan herleid worden tot de christelijke legende over Simon de Tovenaar uit Samaria, de gnostische tovenaar uit het begin van de jaartelling die de duivelskunst van het vliegen leek te beheersen. Zijn reisgenote was het ex-hoertje Helenawaarvan Simon beweerde dat zij de gereïncarneerde Helena uit Troje was. Op die manier zou Helena in het Faustverhaal zijn terechtgekomen, dat van oorsprong een samenraapsel was van toververhalen, theologische onderwerpen, motieven uit de oudheid en natuurwetenschappelijke problemen.

In het Volksboek uit 1587, het eerste dat aan de arts Doctor Faustus is gewijd -tovenaar en zwarte kunstenaar uit Knittlingen bij Württemberg -, verschijnt de duivel aanvankelijk in de vorm van een draak, geheel in overeenstemming met het Apocalypstische beeld van ‘het beest, dat was en niet is, hoewel het is’, een paradox die het kwade symboliseert. Dan vermomt hij zich als monnik, een verwij zing naar de verontrus-

tende betrekkingen die hij met de religie onderhoudt. Het pact dat Faust met hem sluit, behelst een tegemoetkoming aan zijn bezeten drang om inzicht te krijgen in alle mogelijke kennis. Met de belofte dat de duivel hem in alles onderdanig zal zijn, ondertekent Faust een met bloed geschreven contract, waarmee hij zich voor vierentwintig jaar weet verzekerd van een allesomvattende macht over de natuur en de mens.

Als een diabolische *bon vivant* reist Faust daarna door de wereld. Wanneer hij nog maar een jaar te gaan heeft, vraagt en krijgt hij van de duivel de mooie Helena tot maîtresse, die hem een zoon schenkt. Pas als zijn termijn is afgelopen en beide in het niets zijn verdwenen, beklaagt Faust zijn lot. Tevergeefs natuurlijk. Hij heeft de goddelijke macht getart en uitdaagd en daarom wachten hem nu hel en verdoemenis, het lot van eenieder die naar Gods inzichten reikt, of zoals het Volksboek al vanaf het titelblad waarschuwt: ‘Weersta de duivel!’

Dat lijkt ook de conclusie van Christopher Marlowe, die als eerste de stof over de Faustfiguur dramatiseerde tot een tragedie. Maar zijn protagonist ziet er wat gecompliceerder uit en is dubbelzinniger dan de man die we uit het volksverhaal kennen. Marlowe, overigens zelf een omstreden figuur die werd beschuldigd van bandeloosheid en goddeloosheid, zet in *The Tragedy of Dr. Faustus* (ca. 1588) het opstandige en revolutionaire karakter van de Faustfiguur centraal en verandert hem in een tragisch-demonische held, die heen en weer wordt geslingerd tussen de uitersten van goed en kwaad. Ook Marlowe stuurt Faust aan het einde van zijn reis naar de hel. In de slotscène bevindt hij zich in zijn studeerkamer, terwijl zijn wanhopige monoloog - ‘O, Faustus, Nu hebt ge nog slechts één uur te leven’ - dramatisch onderbroken wordt door het tikken van de klok. Begeleid door donderslagen verschijnen ten slotte Lucifer, Beëlzebub en Mefistofeles ten tonele, een gordijn wordt opengetrokken en Faust wordt door krijsende duivels in de hellemond aan stukken gereten.

Marlowes bewerking vormde samen met het Volksboek de basis voor de verdere ontwikkeling van het Faust-motief. Engelse komedianten brachten het stuk aan het einde van de zestiende eeuw weer naar het vasteland waar het als voorbeeld diende voor een groot aantal volksverhalen, liederen en poppenspelen. Daarin is er niet altijd lof voor het streven van Faust. In de poppenspelen bijvoorbeeld ontstaan allerlei tegenspelers van hem. Een daarvan is de marionettenfiguur Kasper, een Duitse Hans Worst, die te vergelijken is met onze Jan Klaassen. De Faust uit dit spel moet niks hebben van deze ‘marionettenwereld’ en sluit het bekende pact met Mefistofeles, maar Kasper doet hetzelfde, al speelt zijn kennismaking met de heer van het duister zich af in een sfeer van kameraderie. Mefistofeles - die hij consequent Stuffelfuss blijft noemen -weet zich nauwelijks raad met dit personage dat maar weinig geloof aan hem hecht. ‘Beloof je dat je mijn eigendom zult zijn?’ vraagt Mefisto. Het terzijde dat Kasper dan laat volgen, zegt alles, alsof hij de rol van Mefisto overneemt: ‘Beloven kan ik het hem gemakkelijk, ik hoef het later alleen maar te ontkennen.’

Spottend met de kapsones van de duivel en het soort geleerdheid dat Faust vertegenwoordigt, weet Kasper zich uit allerlei benarde situaties te redden en neemt hij Mefistofeles uiteindelijk te pakken. Faust ondertussen wordt het slachtoffer van de duivelse listen. Op die manier wint de onnozelaar die van goed noch kwaad weet terwijl hij de geleerde Faust en *passant* nog een lesje leert: ‘Men moet de duivel niet

zo licht ter wille zijn en geloof aan hem schenken want wie licht gelooft wordt al even licht bedrogen.'

In het meest fameuze Faust-verhaal, de tragedie van Goethe, wordt de Kasper-figuur een naar kennis hakende, maar niettemin suffige student, die zich door de ingenieuze drogredeneringen van Mefistofeles wat al te gemakkelijk om de tuin laat leiden. Voor een triomfator in de domheid van het type Hans Worst, of voor de nar die met een grol de hele tegenstelling tussen goed en kwaad van zijn geladenheid ontdoet, is er bij Goethe geen plaats. Bij hem neemt de oorspronkelijk wat obscure dokter uit de duivelspactverhalen de gedaante aan van de ware en fanatieke zoeker naar universele kennis. Daarmee voegt hij een nieuw element aan het Faustmotief toe, voor het eerst in de geschiedenis wordt hij voor zijn dorst naar kennis beloond.

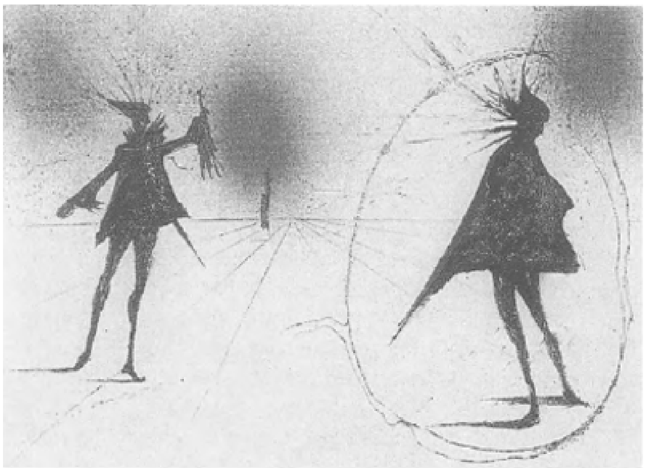
Goethes eerste bemoeienis met het Faust-verhaal dateert uit 1772, het jaar waarin hij tot een eigen bewerking van de stofwerd geïnspireerd door het volksboek en de poppenspelen. De belangrijkste scène uit deze zogeheten *Urfaust* is een pacteren van Faust met Mefistofeles waarbij de dokter de onschuldige maagd

Gretchen verleidt om haar vervolgens weer in de steek te laten. Het eigenlijke verbond met Mefisto krijgt pas zijn beslag in de tragedie zelf, die Goethe dertien jaar later schreef en waar hij tot zijn dood aan zou blijven sleutelen.

In de Faust-figuur brengt Goethe het oude gnostische kennisideaal, een wonderlijk mengsel van rationaliteit en religiositeit en een manier van denken waarbij verlossing wordt nagestreefd, samen met de nieuwe, ongelimiteerde drang naar kennis. Kennis van het goddelijke is hierbij de intermediair. Faust keert de wetenschap de rug toe omdat zijn kennis hem eerder van het leven heeft vervreemd dan dat ze hem er toe-gang toe heeft verschaft. Waar hij van droomt en waar hij naar verlangt is een kennis die tegelijk ook ervaring is. Wanhopig doet hij een beroep op de magie, waarop in de gedaante van een zwarte poedel de duivel aantreedt, die hem toezegt de wereld in al haar veelzijdige kanten te onthullen. In ruil daarvoor mag hij Fausts ziel de zijne noemen zodra de laatste een moment van tevredenheid met het leven ervaart. Het pact krijgt dus de vorm van een weddenschap.

In het eerste deel wordt Faust door Mefistofeles op sleeptouw genomen terwijl hij hem laat kennis maken met de geneugten van het leven. Triviale genoegens overigens die Faust helemaal niet bekoren. De duivel lijkt het onderspit te delven, want tegen Fausts onvrede met het menselijke bestaan is geen kruid gewassen. Totdat hij Gretchen ontmoet en de liefde leert kennen, waarna hij haar zijns ondanks meesleept in het duivelse verderf. Daar ligt het keerpunt van het drama. Mefistofeles zal in deel twee steeds meer naar de achtergrond verdwijnen.

Wat Faust in het tweede deel van zijn zoektocht naar geluk overkomt, laat zich nauwelijks beschrijven. Er wordt nogal wat overhoop gehaald. Eerst daalt hij af naar het rijk der ‘moeders’ - godinnen waar niet over gesproken mag worden. Hij haalt de oud-Griekse schoonheid Helena uit het dodenrijk en probeert met deze schim iets te beginnen. Samen krijgen ze een zoon die sterft als hij naar de wolken probeert te vliegen. De meest vreemde sujetten duiken op, zoals de homunculus, een kunstmatige mens zonder lichaam, die gemaakt is in het laboratorium van Faust.



Mefisto (door Dalí)

In iedere scène lijkt Faust een nieuwe poging te doen om het absolute te grijpen, maar dat mislukt altijd. Als hij zich ten slotte aan een al te grote onderneming waagt -hij wil een groot stuk land op de zee veroveren - ziet hij al in de uitvoering van dit plan de onderneming voltooid en roept uit dat dit het ultieme moment is. Dan lijkt

zijn leven voltooid en verspeelt hij het tegelijkertijd. Mefistofeles waakt bij het lijk van Faust om zich van zijn ziel meester te maken, maar een hemelschaar engelen is hem voor en ontfermt zich over haar. In een slotscène met mystieke dimensies openbaart zich vervolgens de redding van Faust. Zijn verlossing van het Kwade dankt hij aan het feit dat hij bij zijn voortdurend streven naar kennis van het hogere aan de liefde is blijven vasthouden.

Ongeacht de vraagtekens die je bij dit onverwachte *happy end* kunt plaatsen, wordt in Goethes *Faust* voor het eerst onmiskenbaar duidelijk dat met het lot van Faust dat van de mens zelf in het geding is, de mens die zich verstrikt heeft in een streng van goed en kwaad, een onontwarbare kluwen waarin hij steeds opnieuw zijn eigen levensdraad moet zoeken:

> Dit weet mijn wijsheid thans voorgoed:
> Slechts hij verdient de vrijheid en het leven,
> Die daaglijks ze veroovren moet.

Een nieuwe Faustfiguur

Wat Goethe ook voor ogen mag hebben gestaan met zijn Faust, hij is er niet in geslaagd om deze gecompliceerde figuur in al zijn facetten voor eens en altijd te vangen. Een onmogelijke opgave uiteraard. Een leven laat zich immers nauwelijks in een vertelling samenvatten en al zeker niet dat van een mens die de grenzen van zijn mogelijkheden aftast. Paul Valéry benadert het fenomeen dan ook totaal anders. In de schets '*Mon Faust'* (1946), geschreven tijdens de Tweede Wereldoorlog, laat Valéry Faust tot de ontdekking komen dat hij geen individu is, maar een boek, of eerder nog een ontwerp, vergelijkbaar met de man die generaties lang heeft gefigureerd in de marionettenspektakels. Faust wil zich in Valéry's '*Mon Faust'* aan iedere vorm van verklaren onttrekken en zet zich zo af tegen de alomvattendheid van Goethes allesverklarende 'wereldgeest'. Niet langer is hij erop uit kennis te verwerven, hij weet al te veel. Zijn 'nee' tegen Mefisto en de macht van de verleiding betekent dat hij zich van de wereld afkeert en zich tot de kracht van het intellect bepaalt. Het gaat hem om een geestelijke zelfhandhaving in deze duivelse wereld, een wereld waarin zelfs Mefistofeles gedesoriënteerd is geraakt.

De aanhalingstekens uit de titel benadrukken al onmiddellijk de ambiguïteit van het project, waarin Faust zich wil ontworstelen aan de lange traditie die rondom hem is ontstaan, maar waarvan hij zich tegelijkertijd de onmogelijkheid realiseert. De vraag die hij zichzelf stelt, behelst voor een belangrijk deel zijn duistere identiteit, want 'men heeft zoveel over mij geschreven dat ik niet meer weet wie ik ben'.

Valéry's Faust is een variatie op zijn verzameling teksten gegroepeerd rondom de raadselachtige *Monsieur Teste* (1973), een personage dat meer fantoom is dan romanfiguur. Het is geen intellectueel, eerder het intellect zelf, dat zich heeft teruggetrokken in een observatorium waar alles alleen als mogelijkheid van het denken zelf bestaat. Teste is, zoals Valéry zegt, de demon van de mogelijkheid: 'In dit vreemde brein, waar de filosofie weinig gezag heeft, waar de taal voortdurend in staat van beschuldiging verkeert, komt geen gedachte voor die niet vergezeld gaat van het besef dat zij voorlopig is.'

In deze gedachtegang is de ware vrijheid afhankelijk van de ongebondenheid van het denken, gezuiverd van gevoelens, handelingen en alle wereldse zaken. Een onafhankelijkheid van het denken die vanzelfsprekend een fictie blijft, omdat deze 'waarachtigheid' zo iemand zou veroordelen tot niet-zijn. Toch is het juist dit streven, het zijnde zo mogelijk te vervangen door vormen van niet-zijn, waar Valéry zich in leven en werk mee bezig is blijven houden. Het gaat erom alle opties open te houden, maar een 'ik' dat boven de dingen staat is uiteraard een onmogelijkheid. Valéry lost dit probleem op via Mevrouw Teste, die constateert dat haar man in ogenblikken van geconcentreerde aandacht volledig afwezig is. Teste heeft van die afwezigheid zelfs een systeem gemaakt. Om zijn eigen intellect zuiver te houden past hij zich zoveel mogelijk aan zijn omgeving aan. Hij woont in een huis dat volstrekt neutraal is en waar zelfs geen boek in is te vinden - uitzonderlijk voor iemand die voor het intellect staat. Deze camouflagetechniek stelt hem in de gelegenheid om de duivelse verleidingen van de buitenwereld te weerstaan en zich op te sluiten in zijn innerlijk, het enige privé dat hij kent. Of om hem in zijn eigen woorden te citeren: 'Ik ben thuis bij *mijzelf.'*

Dat is een stevig contrast met wat Goethe doet wanneer hij van Faust een wereldgeest maakt. Valéry pelt de Faust-figuur uit de traditie los en brengt hem terug tot het woord waarin hij zich uitdrukt en aanwezig maakt. Hij creëert zo een personage dat losstaat van de werkelijkheid. Inmiddels laat hij Faust zijn eigen biografie dicteren aan zijn secretaris Lust. Daarin gaat hij op zoek naar een stijl van schrijven waarin het gaat om de gedaanteveranderingen van de ziel en de geest, een stijl die in de termen van Valéry kan worden opgevat als een 'corps vivant de celui qui parle'.

De duivel op de sertão

Valéry's Faust-concept is interessant, maar toch vooral een ingenieus cerebraal spel. Als het om de mens en het duivelse gaat, boeit João Guimarães Rosa mij veel meer. In zijn roman *Diepe wildernis: de wegen* -een boek dat op een eindeloze hoeveelheid niveaus kan worden gelezen - wordt een exemplarische geschiedenis verbeeldt over het gevecht met de duivel en de strijd tussen goed en kwaad.

De ex-bandietenleider Riobaldo vertelt in deze roman zijn veelbewogen levensverhaal aan een toevallige

gast, een geleerde uit de stad. Dat verhaal speelt zich af in het onherbergzame gebied van de Braziliaanse *sertão*, een verraderlijke wildernis vol gevaren en tegenstrijdigheden. Het is een wereld die tegelijk doordringbaar en ondoordringbaar is, concreet en abstract, begrensd en onbegrensd, magisch en realistisch. In deze chaos is de duivel koning. Niet alleen beheerst hij het binnenste van de mens, hij zit al evenzeer met al zijn tentakels opgesloten in het wezen van de dingen - zoals dieren, planten, wateren, aarde, wind en stenen: ‘Vervloekt, vervloekt, hij is vervlochten in alles.’

Riobaldo beschouwt zijn leven vanuit het pact dat hij ooit met de duivel heeft gesloten. Strikt volgens de voorschriften heeft hij hem op het kruispunt der wegen -let op de symboliek -aangeroepen om de schurk Hermógenes te kunnen overwinnen. ‘Plotseling, met een donderende slag als voorteken, of in het ogenblik van stilte voor zijn duivelskunsten, kon hij mij verschijnen. Als de Zwarte-Bok? De Grootoor? De Ix?’ Maar de duivel komt niet, hij is slechts ‘valse verbeelding’. Riobaldo stelt zich voor dat het verdrag hem als een keurslijf wordt aangesnoerd en merkt hoe zijn persoonlijkheid bezig is te veranderen. Nadat hij het kwaad met behulp van het kwaad heeft uitgeroeid en tijdens deze strijd de geliefde Diadorim heeft verloren, trekt hij zich terug uit de bandietenbende en overdenkt zijn leven.

Diadorim personificeert geheel en al Riobaldo's dilemma. Hij is altijd beide: God en Duivel, goed en kwaad, liefde en haat, man en vrouw. Hoe kan hier niet precies worden verduidelijkt, dat zou verraad zijn aan de clou van dit prachtige boek. Zoals de *sertão* zowel doordringbaar als ondoordringbaar is, zoals goed in kwaad kan verkeren en omgekeerd, zo verandert voor Riobaldo de wereld constant. Niets is grijpbaar, niets staat vast. Alle verschijningsvormen en daarmee de essentie van welke werkelijkheid dan ook, wisselen elkaar voortdurend af, met als gevolg dat de logica uiteindelijk ontoereikend is om het kwaad te keren en de ongerijmdheid van de wereld te bezweren.

Riobaldo's uitdaging aan de duivel is in feite een uitdaging aan het toeval, het onkenbare. Hoewel hij niet weet of de duivel bestaat, heeft hij hem wel uitgedaagd: ‘De Duivel bestaat niet, en aan hem heb ik mijn ziel verkocht.’ Om zichzelf daarna te verlossen van alle twijfels aan het faustiaanse, neemt hij zijn toevlucht tot het woord, hij zoekt bij zijn toehoorder bevestiging van het feit dat de duivel inderdaad niet bestaat. Die komt evenwel niet zelf aan het woord, zodat zijn overdenkingen en vragen in de lucht blijven hangen. Op die manier daagt Guimarães Rosa de lezer voortdurend uit om attent te zijn en te blijven meedenken.

Wie zich laat meedrijven op de stroom van Guimarães Rosa's overweldigende taalrijkdom komt ten slotte terecht in een giganteske metafoor over het leven zelf, in een duizelingwekkend beeld waarin thema's als de strijd tussen God en de duivel, tussen goed en kwaad allesoverheersend zijn. Uiteindelijk dwingt hij je ertoe om zelf de gedaante van een ‘Faust’ aan te nemen. Wie echter terugdeinst voor wat genoemd wordt *de Ongenoemde* en uit vrees voor de droes zijn ware naam niet durft uit te spreken, vindt in Guimarães Rosa's roman bijna honderd schuilnamen waarin hij zich als een dwaalgast kan vermommen en zijn eigen leven kan beleven.

Colette Krijl (1968)publiceerde eerder in BZZLLETIN over o.m. het werk van Marthe Robert, Huub Beurkens en Julio Cortázar.

Willem Broens
Duivel op proef

Faust

‘Faust is een wanhopige kantiaan die door het magische achterdeurtje probeert te vluchten voor de dwang tot zelfbeperking.’

De wil tot kennis wordt gevoed door de wil tot macht. Hij wil zich ontplooien, niet alleen wetenschappelijk; de wetenschappelijke impuls gaat over in een esthetische impuls. De kunst is pas de echte vrolijke wetenschap.

Uitgaan van de ervaring en het leven van de zintuigen. De duivel kan deze onbeperkte ervaring garanderen. Je kunt dan een blik op de dingen werpen zonder door de moraal gehinderd te worden.

Faust verkocht zijn ziel om alles te beleven. Hij was op zoek naar wetenschap, wijsheid, macht, vrouwen naar de onmiddellijke ervaring. De moderne kunstenaar is ook op zoek naar ervaring, naar kicks. Omdat de ervaringen al behoorlijk onteigend zijn blijft de kunstenaar heel dicht bij zichzelf. Hij/zij laat zich slaan zoals Nan Golding. Je gaat op zoek naar handlangers zoals de surrealisten deden, om het gesloten circuit van de geest open te krijgen.

De mensen die echt afgeschreven zijn worden duivelskinderen genoemd. Ze zitten in de vernieling. Af en toe is een kreet hoorbaar.

In de *art brut* en in de *écrit brut* zitten we in de achterkamertjes van de geest; achter de rede.

Op de plekken waar de rede verdwijnt en het slaan begint, waar de horror een gezicht krijgt, zoeken kunstenaars naar thema's.

Ik ga hier niet in op de vraag of schizofrenenkunst kunst is, mij gaat het om het tumult in de menselijke geest.

In de vernieling (Henri Michaux)

Een reusachtig hoofd, dat alle ruimte in beslag neemt, de horizon verspert en het hele schilderij vult, nadert degene die ernaar kijkt en dus degene die het heeft geschilderd en het dreigend, kwaadaardig en met de buitensporige kenmerken van meedogenloze overheersing, op zich af zag komen. Zonder neus, zonder mond en zonder voorhoofd, of juist dat alles door een bovenmenselijke kracht als van een wervelwind onontwarbaar vermengd, stort het zich met ingehouden maar onweerstaanbare snelheid naar voren en de onbegrensde aanvalskrachten waarover het beschikt zijn gebruiksklaar.

Het gezicht is ontstaan uit een maalstroom van haat. Al wat zich in deze wereld tot nu toe tegen deze man heeft gekeerd, is in de vorm van zuivere energie aanwezig en hij is er nu volledig aan overgeleverd.

De ogen, die, beladen met een duivels dynamisme, wel lijken te koken en waaruit bij vlagen de onuitsprekelijke wrede blik van een vampier, ‘gebieden’.

Nergens is enig wapen te zien. Overbodig.

Het onstuitbaar opdoemen alleen is al voldoende.

B. 33 Jaar

Help help help Grieto Rieto Grieto
Hoor Grietje Grietje help weg weg weg lief
Altijd bij je boven komen Lieder lieder lieder
zijt gij spotter spotter Griet Griet help mij
help mij help mij zij willen mij smoren Grieto Grieto
Griet help mij O ik weet niet waar ik moet belanden
help mij mensen help mij. Wel wel wel wat is in dit
huis gevaren
Stil stil kinderen stil
Help mij mijn getrouwen help mij trek mij voor steek mij achteruit
Neen ik wil ik wil ik wil nog zo trouw Waarom begraaf je mijn moeder de zon is weg de zon is weg help mij trouwen en getrouwen en getrouwen, moeder waarom sterf je. Kan ik niet helpen O ik moet mijn geweten nog uitspuwen O ik kan niet
O ik moet niet O ik wil niet help help
help mij

Mond en neus van een Spanjaard (19e eeuw, coll. anatomie Bleuland]

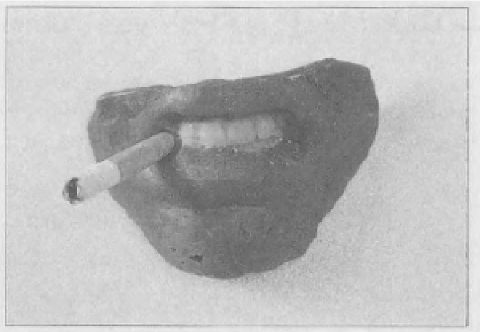
Kwaad water

In de winter van 1997 was in het universiteitsmuseum van Utrecht werk te zien van de fotografe Rosamond Wolff Purcell. Zij had de natuurhistorische en wetenschappelijke collectie van de universiteit gefotografeerd, dat wil zeggen, de collectie op sterk water, de skeletten en geraamten. Zij esthetiseert het groteske en het morbide. Het is alsof je, als je de foto's bekijkt, het kwaad water, geen vissen, maar resten van een kwaadaardige geschiedenis boven laat drijven. Delen van een gezicht, een moddersnoek, een kinderhoofdje, skeletten, maskers.

Kijk je vervolgens naar het werk van Sarah Lucas (van de Fuck-it generatie) dan zie je resten van onze huidige cultuur bovendrijven, wel met een ironische en sarcastische bijsmaak.

‘Where does it all end?’

‘Mensen roken omdat het slecht is voor ze. Het is een theoretische zelfmoord’.
Een duivelse grimas.



Sarah Lucas, ‘Where does it all end?’ (was en sigaret, 1994-95, B. Gladstone Gallery New York)

Zwarte schilderijen

‘Wat Goya aantrekt in de barok zijn de wrede en onmenselijke aspecten ervan. Deze wreedheid openbaart zich niet alleen in zijn themakeuze (kannibalisme, moord en verkrachting, stierengevechten, dode dieren, verschrikkingen van de oorlog), maar ook in zijn werkwijze. Misschien is hij nergens zo door gefascineerd als door de wrede onverschilligheid van de materie. Goya's werk betekent een groot gevaar voor de kunst omdat het mikt op datgene wat vooraf gaat aan de rede, op datgene waarboven de kunst zich tracht te verheffen. Tegenover de voltooide vorm stelt het de vlek.’

De bloemen van het kwaad

Warhol ging steeds naar af. De dood was zijn enige inzet. Zijn embleem is het doodshoofd; een grijnzende doodskop op een lichtgroene ondergrond. De schedel is heel licht roze. Er zit blijkbaar nog leven in. De achtergrond suggereert dat de schedel op een ondergrond rust. Een onvermoede slagschaduw van de kop is opgeborgen in een gele streek. Warhol pestte het publiek met zijn kunst. Hij is de belichaming van het kwaad en in die hoedanigheid de erfgenaam van Baudelaire.

Ronald Ophuis, ‘Padvinders’ (olieverf op doek, 1997)

Een waarschuwend inlegvel

Ronald Ophuis is een tovenaarsleerling want hij wil het donkere in de mens pakken.

Ronald Ophuis is jan Liederlijk want hij wil weten wat het leven is.

Ronald Ophuis maakt heel wat leven los in o.a. *Sweet violence, Padvinders* en *Voetballers*.

In de Bergkerk in Deventer moest aanvankelijk *Sweet violence* op last van het Openbaar Ministerie op 27 september 1997 uit de tentoonstelling van jonge kunstenaars verwijderd worden. Het O.M. was van mening dat het schilderij waarop twee kinderen worden verkracht, bestempeld moest worden als kinderporno.

Ophuis reageerde alert met een spoedgeding en het schilderij moest terug. Het O.M. moest een persbericht opstellen waarin duidelijk gesteld wordt dat *Sweet violence* geen kinderporno is.

Een waarschuwend inlegvel in de catalogus helpt de bezoeker daarna bij het kijken naar het werk van de kunstenaar.

Ophuis maakt verhalen, zoekt de grens van wat kan en niet kan. Hij zoekt de wreedheid en de fantasie van kinderen op. Zijn werk is ook een zelfonderzoek, geen uitlaatklep. Hij wil in de huid van de verkrachter kruipen. Wat zie je door de ogen van het monster?

Een rood waas voor de ogen

In de christelijke cultuur is rood de kleur van de zonde, de blinde hartstocht, het vernietigende geweld. Er rustte een taboe op.

Kazuo Katase maakte voor de *Chambre d'amis* in 1986 een *Kreuztragung*. Hij laat je het volgende ervaren.

Je komt een kamer binnen waar je minstens tien minuten moet blijven. De *Kreuztragung* van jeroen Bosch is in de ruimte aanwezig. Over de ramen is een blauw vlies gespannen. De muren zijn behandeld maar dit weet je niet. Na tien minuten doet een gids een raam open. Een rode gloed overvalt je. Minstens twintig minuten lang heb je een rood waas voor de ogen. Alles is bedekt met een rode gloed.

Katase durft de geschiedenis te lijf te gaan. Katase onderzoekt kleur en cultuur en geeft aan dat er problemen zijn met de ervaring. Wat een vragen roept hij op. Weten we wat ervaring is? Wat zien we eigenlijk als we kijken?

Weten we wat we zien? Weten we wat kleuren zijn?

Hoe ervaren we kleur?

Wat hebben we aan rood in ons?

Wat is die rode waas voor onze ogen? Komt die van binnen of van buiten? Hoe werkt dat?

Vuil

Even voor de goede orde. Kwaad komt van quaet. Het is verwant met het Russische *gadit* wat bevuilen bete-

kent. Geda. De grondbetekenis zal dan vuil geweest zijn waaruit dan de toepassing op al wat slecht is, zich ontwikkeld heeft.

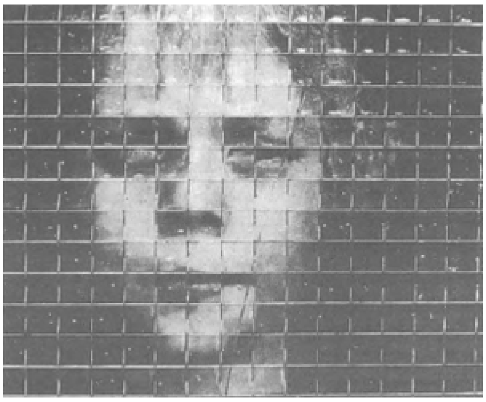
Voor de volledigheid.

Het kwaad hebben; het te kwaad krijgen; kwade vrienden; de kwaaie pier; hij is niet kwaad; een kwaad geweten; te kwader trouw; een kwade jongen; hij is zo kwaad niet; kwade tongen; kwaad water; dat is een kwaad ding; dat zal kwaad gaan; een paar kwade weken; kwaad ijzer; de kwade negen.

Jeffrey Dahmer bij zijin arrestatie in 1992

Een onschuldige duivel

'Als kind was Dahmer gefascineerd geweest door dode dieren langs de kant van de weg, die hij verzamelde in plastic zakken en thuis ontleedde. Als adolescent raakte hij in de ban van dode mensen. Zijn eerste seksuele verlangens voelde hij op zijn veertiende, toen hij in de buurt van zijn ouderlijk huis in Milwaukee een jogger zag rennen. De daaropvolgende dagen wachtte hij hem op in de bosjes met een honkbalknuppel. Zijn angst om verlaten te worden was zo groot, dat hij alleen seksueel contact kon hebben met een man die bewusteloos was, of nog liever, levenloos. In de homosauna's van Milwaukee drogeerde hij zijn partners of hij sloeg ze buiten westen. Zijn minnaars thuis hield hij bij zich door hun geslachtsdelen op sterk water te zetten, door hun ingewanden op te eten, door polaroids te maken van hun verminkte lichamen. Voor hij hen doodde, luisterde hij altijd naar het kloppen van hun hart.'

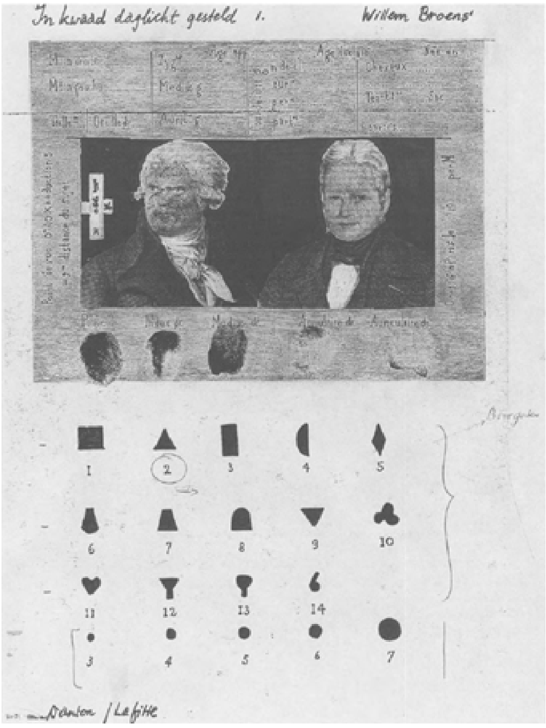


In kwaad vel

Zijn rugnummer zit aan de binnenkant van zijn shirt. Hij doet wel mee, hij raakt de bal ook telkens goed, maar hij is al veel eerder op het tussenpaadje van het denken terechtgekomen. Zijn wereld wordt steeds kleiner. Een bloem is een bloed, een bed een bel, de dochter een dokter. Hij speelt alleen nog kijkertje. Hij betrapt ze een keer per dag met zijn moeder. Hij steekt in een kwaad vel.

Zo slecht nog niet.
P. Sloterdijk, F. Reijnders, B. Heijne, H. Michaux, J. Albrecht, P. Henkes.

Willem Broens (1947) is leraar Nederlands, beeldend kunstenaar en redacteur van BZZLLETIN.


In kwaad daglicht gesteld 1.
Willem Broens'
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
3
4
5
6
7
Danton / Lafitte

In kwaad daglicht gesteld 2.
- Wanneer werk je ondergronds?
- Wanneer werk je bovengronds?
- Wat is 'n ogenblik?

Allard Schröder
Studeerkamerstorm
Over *Das Böse* van Rüdiger Safranski

Wat zou er nu gebeuren met iemand die onwetend de dood van zijn vader op zijn geweten heeft en daarna even onwetend met zijn moeder slaapt? Ik weet het niet. Vijfentwintighonderd jaar geleden wist Sophocles het wél. Zijn held zag zijn zonde en beroofde zich van het ogenlicht. Onwetend had hij gezondigd tegen de goddelijke orde in de wereld en zichzelf daarvoor gestraft. Dergelijke eigenrichting wordt in onze tijd niet geaccepteerd. De moderne Oedipus zal terecht moeten staan voor instanties die de *samenleving* daarvoor in het leven heeft geroepen. Uiteindelijk zal hij wel worden vrijgesproken omdat hij kan aantonen dat hij zijn daden niet gewild heeft. Hoewel hij iemand gedood heeft en met zijn moeder in bloedschande heeft geleefd wordt hij niet zozeer als dader beschouwd maar eerder als slachtoffer van de omstandigheden. Net als zijn antieke voorganger zal ook een hedendaagse Oedipus niet aan de directe gevolgen van zijn daden ten onder gaan, maar pas jaren later aan de menselijke drang de waarheid omtrent zichzelf te vinden. Zou hij de zaak laten rusten, dan zou er niets gebeuren. Maar daartoe is hij als mens niet voorbestemd.

Het Oedipusverhaal stelt in alle eenvoud al vragen die tweeëneenhalf milennium later misschien wel een andere gedaante hebben gekregen, maar nog altijd niet bevredigend kunnen worden beantwoord. De belangrijkste is evenwel nog dezelfde als vroeger: die van de mens die zijn herkomst wil leren kennen en zich met de antwoorden die hij vindt uiteindelijk geen raad weet.

Pogingen tot een antwoord treft men aan in het boek dat de Duitse auteur Rüdiger Safransi gewijd heeft aan het kwaad, een begrip dat ook de hoofdtitel van het boek levert, maar de tweede titel is misschien wel veelzeggender:*...oder das Drama der Freiheit*.

Safranski's verhandeling schildert de mens in zijn vergeefse queeste de ongerijmdheden waarmee zijn bestaan hem heeft opgezadeld van enige zin te voorzien, maar meer nog in zijn poging hoe hij met een vrijheid moet leven waarvan hij de grenzen niet kent en waarvan de duisternissen hem angst aanjagen maar soms ook onweerstaanbaar aantrekken.

Om meteen maar een misverstand uit de weg te ruimen: het kwaad waarvan hier sprake is wordt niet belichaamd door de duivel of een soortgelijke simplistische gestalte die zich als tegenstander van het Goede manifesteert. Nee, het kwaad waarover we het hier hebben bestaat uit zoveel gedaanten dat het lijkt alsof het er geen heeft. Dat komt omdat het zijn bestaan aan de vrijheid ontleent die in wezen grenzeloos en daardoor onbehagen veroorzaakt en alleen door onze dood kan worden vernietigd. Deze vrijheid is het geschenk van ons bewustzijn en een tiranniek geschenk bovendien, omdat ze *altijd* haar stem laat horen, zowel in onze hoogste nood als in lange uren van lamlendige verveling. Ze zet evengoed de deur open naar de spirituele verrukkingen van de vrome godszoeker als naar de afgronden van de libertijn. Het is deze stem, deze alom doorklinkende grondtoon die ons zoveel genot geeft en tegelijk zoveel kwaad berokkent. Maar van die twee weegt het laatste altijd het zwaarst. Geen mens kan jaren achtereen in opperste extase leven, daarentegen wel, zoals de geschiedenis laat zien, in diepste ellende. De meest radicale remedie tegen

de vrijheid lijkt je compleet te laten vollopen met god, zodat er voor iets anders geen plaats meer is, of opgaan in het Niets, de totale ontkenning van alle zijn, wat het streven was van de markies de Sade. Dit zijn natuurlijk geen van tweeën oplossingen waar de samenleving iets aan heeft, zodat Safranski's drama, het leven met een vrijheid, die zowel onbegrensd als vormeloos is, zich ergens tussen deze twee uitersten afspeelt.

Al spoedig komt Safranski uit bij wat hij een belangrijk wezenskenmerk van het kwaad acht: het verraad aan het transcendente, dat wil zeggen: aan wat de fysieke wereld overstijgt, aan de krachten die niet van deze wereld zijn maar haar wel gevormd hebben tot wat ze is.

In het Duits heet dat *Transzendenzverrat*, een begrip

dat Safranski het hele boek door zal gebruiken voor het verlaten van goden of God of -neutraler -het goddelijke.

Hij introduceert deze term voort het eerst bij zijn behandeling van het denken van Augustinus. In diens ogen is ‘afvalligheid van God zonde’ Dat wil zeggen, ‘de ontwrichting van de menselijke natuur ten gevolgevan de afwending van God. Die leidt tot een verlies aan *zijn* omdat men zich uit eigen wil heeft afgesloten van God.’ De toewending naar God vervult de mens dus met *zijn* en is derhalve de zin van zijn bestaan. Safranski vervolgt: ‘Met de zonde verraadt en verspeelt de mens zijn transcenderend vermogen’. Hij heeft immers in zijn vrijheid de band doorgesneden met wat zijn bestaan zinvol en goed maakt. *Tranzendenzverrat* is hierdoor ook het verraad van de mens aan zijn eigen wezen. Hij is immers geen ding dat zich van zijn bestaan niet bewust is? Door zijn verraad is hij vrij geraakt van god en heeft hij de vrijheid gewonnen, die echter nu geen breidels meer heeft. Wat het kwaad in toom moet houden is weggevallen.

De plaats die God of het goddelijke in Safranski's betoog inneemt is opmerkelijk al is hij - tot zijn spijt zo lijkt het wel - geen gelovige, maar slechts iemand die geboeid wordt door het geloof als verschijnsel. Dat de mens zijn band met de transcendente wereld, met god of goden is kwijtgeraakt beschouwd hij als een rampzalig verlies. Goed, die vrijheid en de toewending naar het Niets hebben dan ook wel veel boeiends opgeleverd in kunst en cultuur, maar ons evenzeer opgescheept met een wereld waarin de onbeheersbare krachten de dienst uitmaken die de mens door zijn natuur zijn opgelegd.

Dit samenvattinkje valt uiteraard in het niet bij de meer dan driehonderd belangwekkende pagina's die Safranski nodig heeft om genese en loopbaan van het kwaad te beschrijven, maar deze eenvoud maakt het ons wel makkelijker om ermee naar de wereld te kijken waarin we dagelijks ontwaken. Over het kwaad denkt iedereen wel eens na. Ook ik, al moet ik toegeven dat het niet dagelijks op het programma staat. Al laat de wereld genoeg te wensen over, het probleem van het kwaad zoals Safranski het ons zo welsprekend schetst, zit me niet hoog. Dat komt misschien door de vorm waarin hij het ten tonele voert. Ik zal trachten uit te leggen waarom zijn betoog me uiteindelijk toch koud heeft gelaten.

De vraag die zich al halverwege zijn betoog opdringt luidt: waarom is het eigenlijk niet mogelijk in een wereld te leven die haar zin niet aan een transcendent eerste Beginsel ontleent? Ik noem het nu maar zo, wie wil kan er ook ‘God’ voor invullen.

Dat ligt aan de soort filosofen op wie Safranski zich beroept. De meesten van hen leefden en werkten in de grote traditie van het Duitse idealisme en poogden het vluchtige aardse bestaan in de wetten van de eeuwigheid te verankeren en het aldus een zin te geven. Toen dat op een fiasco uitliep, gaven ze zich over aan pessimistische bespiegelingen over de zinloosheid van het menselijk bestaan.

Safranski is zeer vertrouwd met dit negentiendeeeuwse, van nature conservatieve denkgeweld en met de roes waarin het zich bij sommigen uiteindelijk overgaf aan de destructieve dromen van een kosmische *Kladderadatsch*, waarna de nieuwe mens - ongetwijfeld een Duitser -een nieuw gouden tijdperk zou inluiden. Deze overigens zeer eerbiedwaardige traditie, die van Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer tot Gehlen en Nietzsche en verder reikt is zijn leidsvrouwe. Hoewel hij er kind aan huis is lijken bij hem de titanengevechten van weleer te zijn verschrompeld tot een lokaal studeerkameronweer. Zijn respect voor zijn voorgangers leidt ertoe dat hij zich

verschanst achter de muur van hun denken waardoor hem de blik op zijn eigen wereld wordt ontnomen. En als hij er een enkele keer overheen kijkt, bevalt hem niet wat hij ziet zodat hij schielijk weer wegduikt. Net als zijnvoorbeelden is Safranski een conservatief, die geen vertrouwen in de goede afloop heeft.

Hierboven heb ik de ondertitel van Safranski's boek, *Das Drama der Freiheit*, veelzeggend genoemd. Want het drama waarvan hier sprake is ligt eigenlijk van meet af aan al in Safranski's manier van denken besloten. De traditie waarop hij zich beroept heeft de wereld altijd als *toneel* van kosmische krachten gezien, zijn geliefde denkers hebben hun visie als drama op een *wereldtheater* geprojecteerd. Denkend als deze filosofen met hun cyclische visioenen van opkomst en ondergang wordt alles ineens met een heftige, noodlotszwangere saus overgoten, omdat voorzien is dat het stuk een einde heeft. Het drama zit hem dus eigenlijk niet in de vrijheid, maar in de manier van denken erover, die alles dramatisch maakt. Het is een mooi sonoor pessimisme dat we lezen, getoonzet in

sombere aardkleuren, met de mens in een kosmische hoofdrol-maar het is wel een beetje ouderwets.

De existentialisten hebben het in deze eeuw nog geprobeerd met een wereld zonder transcendenties. Het hielp weinig In de zinledige wereld der dingen die zich aan Roquetin, de held van Sartre's *Walging*, in al haar wezenloosheid openbaart en hem tot een van haar onderdanen maakt, dreigt de held over te gaan in het niets. Zittend op een bankje in een park voelt hij het *zijn* uit zich wegvloeien en kan hij zichzelf niet meer onderscheiden van de wortel van een kastanje. '*Ik was* de wortel van de kastanjeboom. Of liever gezegd, ik was geheel en al het bewustzijn van zijn bestaan. [...] De tijd stond stil [...] het was onmogelijk dat er iets na dat moment kwam.' En verder: 'Het bestaan is niet iets dat zich van afstand laat denken: het moet ons plotseling overvallen, op ons blijven en op ons hart drukken als een groot, onbeweeglijk dier - of er is in het geheel niets meer.' De mens als gelijke van de dingen, het is voor Safranski en menig andere filosoof een beeld waarbij hij zich niet wil neerleggen.

Maarwaardoor wordt die angstvoor het niets eigenlijk gerechtvaardigd? Omdat in het niets, de chaos, de totale zinledigheid de mens op jammerlijke wijze ten onder zal gaan, antwoorden deze filosofen. Ik geloof ze niet

Sinds driekwart eeuw dicteert de wereld der dingen bij monde van de wetenschap de agenda van de samenleving. In het licht van de huidige astronomie en natuurkunde worden de Eeuwigheid, de Scheppingen de Wetten van de Natuur, die ontzagwekkende concepten van weleer, plotseling ijzig concreet en daardoor ook enigzins banaal. Is het nou vier of vijl miljard jaar geleden dat het begon? En hoelang gaat het nog duren? En hoe moeten al die elementaire deeltjes worden beschreven als we ze geen materie meer kunnen noemen?

Het kwaad lijkt in onze tijd niet langer een metafysische, magische of zelfs maar ethische kwestie, maar steeds meer een pathologische. Een televisieprogramma meldde onlangs dat onderzoek bij geweldplegers had uitgewezen dat bepaalde gebieden in hun hersenen niet normaal ontwikkeld waren. Dankzij nieuwe technieken kon deze afwijking - zo werd het al wat voorbarig genoemd - zichtbaar worden gemaakt. Zo verandert het kwaad in een ziekte. De misdadiger wordt patiënt, die niet onze afschuw verdient maar ons medeleven. Hij is geen zondaar die zich afgekeerd heeft van het goddelijke of die een pact met de duivel heeft gesloten, maar blijkt een genetisch defect te hebben dat in de toekomst wellicht kan worden verholpen.

In de wetenschapsbijlage van een krant las ik dat geleerden het centrum van de lach hebben ontdekt. Doorgeredeneerd betekent dat misschien voor de toekomst dat humor overbodig zal zijn. We zullen misschien ooit lachen zonder een grap te hoeven aanhoren. Huxley's Brave New *World* is nog ver weg, maar toch al minder ver dan we dachten.

Ik sta niet te juichen bij deze ontwikkelingen, daarvoor ben ook ik te behoudend. Toch zie ik als niet-re-ligieus denkend mens, die in een niet-religieuze omgeving leeft, geen enkel heil in een terugkeer naar traditionele religieuze vormen, die mij altijd al onbegrijpelijk zijn geweest. Wat Safranski als het verraad aan de transcendentie beschouwt, is voor mij het gevolg van ons afscheid van een tijdperk dat lang, heel lang heeft geduurd maar heeft uitgeleefd. Het bovenzinnelijke hoort nu tot de *science-fiction, horror* en *Fantasy*. Het behoort aan Hollywood en het

Holisme. Voor een buitenstaander lijkt het vervallend geloof in intellectueel opzicht steeds primitiever te worden. Sommige fundamentalisten hebben een akelig concrete God voor ogen, die afkomstig lijkt uit een prehistorische geestenwereld.

Ooit bestond de wereld uit vele catagorieën: dingen, planten, dieren, mensen en goden. Nu zijn er eigenlijk nog maar twee: dode dingen en levende wezens. Het gevolg daarvan is dat niet iedereen nog altijd precies de grens tussen zichzelf en andere levende wezens kan onderscheiden. Hebben planten ook gevoel? Hebben dieren rechten? Zijn dolfijnen intelligent? Waarmee men zich eigenlijk afvraagt of ze ook een ziel hebben. Wie herinnert zich niet de inmiddels weer verstomde discussie over de mogelijkheid van kunstmatige intelligentie? In de traditie waarin de mens als goddelijke creatie en kroon der schepping een uitzonderingspositie innam, waren dergelijke overwegingen ondenkbaar. Maar die traditie lijkt voorgoed voorbij.

Maar wat doen we intussen met het kwaad? Want dat floreert ook zonder band met hoger werelden als vanouds.

Safranski weet het ook niet. Een restauratie van de

wereld van gisteren is uitgesloten. Wat hij wat halfhartig als mogelijke remedie presenteert is curieus maar niet nieuw. Wanneer we zouden leven *alsof* er nog een god is, of *alsof* onze natuur het goed met ons voorheeft; daarmee zouden we al heel wat gered hebben. Deze wereld van 'het alsof', deze huichelfilosofie, roept een ander medicijn in herinnering dat ook tot die wereld zou behoren. Velen hebben de redding van de mensheid in de kunst gezien en sommigen nog steeds. Maar redding waarvan? Kunst schept juist vrijheid in het bewustzijn van de mensen. Safranski, die ons steeds heeft voorgehouden dat vrijheid nu juist de bron van het kwaad is, weet er eigenlijk niet goed raad mee. Het is een verschijnsel dat zich maar niet naar zijn denkmodellen lijkt te willen schikken. 'Kunst [...] is niet geheel van deze wereld', verklaart hij tot twee keer toe, maar gezien de woorden 'niet geheel' lijkt hij bepaald niet zeker van zijn zaak. Wat moet ik me voorstellen bij iets dat 'niet geheel' van deze wereld is? Is het dan half van deze wereld? En van welke is de rest? Het transcenderen van de kunst tot een nieuwe god - want zo mogen we het misschien wel uitleggen - is gedoemd tot mislukken. Kunst is amoreel. Waar zij in de één misschien een warm gevoel van Goedheid verspreid, kan zij een ander koud laten, maar daarmee is die nog geen slecht mens.

In de toekomst zullen we ons gedrag steeds beter redelijk kunnen verklaren en zo een getrouw beeld van onze natuur construeren. Daarbij is geen rol weggelegd voor onze goddelijke banden van vroeger, die Safranski maar niet kan loslaten hoewel hij weet dat ze hem allang uit handen geglipt zijn. Ze zijn alleen nog maar een sociologisch of historisch verschijnsel en zullen niet meer de drijvende kracht van ons besef van goed en kwaad zijn.

Nu heeft de westerse mens in zijn geschiedenis al eerder ver dragende stappen gezet. Van natuurgoden en kabouters is hij overgestapt op een transcendente God. Spoedig zullen we weer een stap gezet hebben, naar een wereld zonder transcendenties. We zullen daar iets bij moeten denken, de wezenskenmerken van goed en kwaad opnieuw definiëren. Een filosofie ontwerpen misschien, maar dan een andere dan die van vroeger en zonder ondoorgrondelijke, transcendente god en universele ambities.

De mensheid zal het wel rooien, omdat ze nu eenmaal gedoemd is. Tot slagen.

Allard Schröder publiceerde onder meer de romans De gave van Luxuria *(1989)*, De muziek van de zwarte toetsen *(1991)*, Raaf *(1995) en de verhalenbundel* Het pak van Kleindienst *(1996)*.

Peter Altena

Sara en haar Beëlzebub
De verzoeking van een weerloos weesmeisje in *Sara Burgerhart*

Uit louter gouden dagen bestond de kindertijd van Sara Burgerhart, titelheldin van de eerste brievenroman van Betje Wolff en Aagje Deken. Aan die gelukkige tijd wordt in de *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart*, zoals de roman in het najaar van 1782 verscheen, echter niet veel ruimte gegund.

Geluk is in het begin van Sara Burgerhart vooral een herinnering aan geluk. Wolff en Deken lieten hun Sara de correspondentie beginnen toen verdriet en tegenslag hun opwachting hadden gemaakt. In een brief aan haar vriendin Anna Willis weet Sara nog van de harmonieuze uren rond de huiselijke haard. De vader van Sara heette heel Hollands Jan en hij 'negotieerde in de Thee', haar moeder was een weeskind van weleer, dat dankzij wat kapitaal een behoorlijk huwelijk had kunnen sluiten. Alles ging goed in een 'zeer geregeld huishouden': 'Myne Ouders waren gelukkig met elkander.' In Sara's herinnering krijgt het gezinsgeluk een biedermeier gezicht:

> Myne Ouders lazen veel, en zagen deeze zucht in my met goedkeuring. Nog zie ik hen in onzen tuin, op de bank zitten, als Vader zyn pypje van rust, zo als hy het noemde, rookte, en Moeder hem iets voorlas, terwyl ik op des goedaartigen mans knie zat te luisteren, of te spelen. Nog zie ik hoe hy my, gevolgt door myne glimlachende Moeder, in huis draagt, ô! Dat waren gouden dagen; waren het niet?

Uit dit kleinburgerlijk paradijs, dit tot siertuintje aangeharkte Eden, is leesgierig Saartje op twaalfjarige leeftijd verbannen. Pech voor Sara, geluk voor de lezer. Met het geluk van een romanfiguur, al heet ze Sara Burgerhart en is ze een goede vriendin op papier, kan het voor de lezer niet snel genoeg afgelopen zijn. Geluk wekt jaloezie en is eentonig. Het kwaad marcheert Sara's gelukkige meisjeswereld in en verbrijzelt de beste van al haar mogelijke werelden. Over de gestalten van dat kwaad gaat deze beschouwing. Welke afschrikwekkende en verleidelijke gezichten vertoont het kwaad in de *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart*?

Iets nieuws

Toen *Sara Burgerhart* in 1782 uitkwam bij de Haagse uitgever Isaac van Cleef was het land al bijna twee jaar in de Vierde Engelse Oorlog gewikkeld. Nederlaag volgde op nederlaag en steeds vaker werden die militaire nederlagen gezien als logisch vervolg van de politieke terugval van de Republiek en de economische en morele ontreddering in het land.

Ooit was het land welvarend en gelukkig geweest. Het heugde menigeen hoe in deze streken de klassieke 'gouden tijd' was herleefd. Sinds de 'Gouden Eeuw' echter was er onmiskenbaar iets gaan rotten in de staat der Nederlanden. Met de welvaart sloeg ook het geluk op de vlucht: zeker het zeemansgeluk liet de Nederlanders in de nieuwe oorlog in de steek. De vraag wie hiervoor verantwoordelijk gesteld kon

worden, verdeelde het land: rode hoofden, lange tenen en woedende woorden waren het gevolg.

In deze tijd van oorlog en meningsverschil was daar ineens Saartje, een vrolijk en levenslustig meisje van bijna twintigjaar, en zij was het die haar onbezorgde kindertijd in herinnering riep. In het geluk van Sara weerspiegelde zich de gouden tijd van het vaderland; zoals Sara uit haar paradijsje verdreven was, zo was de Republiek uit de gunst geraakt. De rampjaren waren na 1672 niet te overzien en ook de rampen in Sara's leven waren talrijk. Haar naam maakte een identificatie met het getroffen vaderland verleidelijk: Burgerhart is de destijds gangbare vertaling van de achternaam van Claudius Civilis, als vrijheidlievende stamvader van de Bataven de eerste nationale ‘heilige’.

Sara veroverde zich vrijwel onmiddellijk een vooraanstaande plaats in de gevoelige harten van vooral lezeressen. De roman richtte zich uitdrukkelijk tot die ‘Nederlandsche Juffers’ en zij werden in de inleiding op retorische wijze verplicht vriendschap te sluiten

met Sara: ‘Wie zou toch niet gaarn een avond doorbrengen in het gezelschap der Juffrouwen Willis, Burgerhart en Brunier?’ Zoveel leuke vriendinnen waren niet dagelijks in de aanbieding.

Met *Sara Burgerhart* brachten Wolff en Deken iets nieuws in de Nederlandse literatuur. Zij zelf werden het althans uit welbegrepen eigenbelang niet moe om die indruk te wekken. Hun roman zou de eerste ‘oorspronkèlyk Vaderlandschen Roman’ in Nederland zijn. Dit is echter aantoonbaar onjuist. Voor alles deden Wolff en Deken iets nieuws in hun eigen letterkundige carrière. Na de dood van haar echtgenoot maakte Betje Wolff, die had uitgeblonken in scherpzinnige satire, van de nood een deugd: ze vestigde zich samen met de vrome dichteres Aagje Deken in een huurhuisje in De Rijp. Daar begon met het schrijven van romans een gezamenlijke loopbaan.

In de inleiding van *Sara Burgerhart* geven de schrijfsters de ‘hoofdbedoeling’ van hun roman al prijs: al te grote levendigheid kan meisjes geweldig schaden. Dat is te voorkomen als meisjes zich laten leiden en beschermen door wijze vrouwen. Wolff en Deken wierpen zich met hun roman op als de verstandige beschermsters van de meisjes onder de lezeressen. In hun inleiding zetten de schrijfsters vervolgens uiteen hoe ze die hoofdbedoeling vorm gegeven hebben. Als volleerde gidsen loodsen ze de lezeressen van het algemene naar het concrete:

> Volgen wy, myne lieve jonge Vriendinnen, eens zulk een Meisje met onzen aandagt. Er behoeft mooglyk maar één sterfgeval voortekomen; maar één nimmer te voorzien toeval; maar één nooit gezogte gelegenheid, en de gevolgen kunnen deerlyk zyn. En dit alles is des te natuurlyker, naar mate het hart, het hart zelf goed is; en zy onkundig van het kwade, om dat zy in haar zelf geene onbetaamlyke neigingen heeft.

Het heeft wel wat van een recept: men neme een jong, vrolijk en goedhartig meisje, men voege daar een sterfgeval aan toe en weldra verschijnen er ‘deerlyke’ gevolgen op tafel.

Het kwade lot

De gelukkige wereld van Sara Burgerhart viel al voor het begin van de correspondentie in duigen. Op twaalfjarige leeftijd verloor ze haar ‘waarde Vader’: hij had zich op een hete dag bij het ‘inpakken en afzenden van Thee’ zo erg verhit dat hij ‘een pleuris’ opliep en binnen drie dagen stierf. Sara's moeder bestierf het bijkans van verdriet: haar zwaarmoedigheid maakte haar daarbij vatbaar voor lichamelijke kwalen en uiteindelijk stierf ze aan de ‘Teering’. Sara ‘bleef, nog geen zeventien jaar oud zynde, ouderloos’. Het ene sterfgeval, dat Wolff en Deken in hun inleiding voldoende achtten voor een ernstig gevolg, was in de roman tot twee sterfgevallen uitgebreid. De voortvarendheid waarmee deze rampen - haast achteloos -verhaald worden, ver raadt de wat schematische plaats van deze rampen in Sara's ‘Historie’. Op het meegevoel van de lezeressen wordt in de passage waarin Sara even haar ouders verliest nauwelijks een beroep gedaan.

In het denken over rampen en ellende viel men in de achttiende eeuw graag terug op de gewoonte om overal de hand van God in te zien. En God hamerde het er soms opvallend in. De aardbeving van Lissabon, op 1 november 1755, werd in de protestantse wereld geïnterpreteerd als bestraffing: de ‘timing’ van de beving op Allerheiligen liet zien hoezeer God zich ergerde aan de roomse verering van heiligen. Het kwaad was een instrument in Gods wrekende hand en bedoelde de zondaar met tucht op te wekken tot inkeer. Die gedachte kreeg in de theodicee van Leibniz een modern vervolg: het in de wereld bestaande kwaad (dood, natuurrampen, onrecht) kon in een door God geleid leven slechts begrepen worden als déze wereld niet de beste wereld was, maar de beste van alle mogelijke werelden. In die beste van alle mogelijke werelden was het de mens niet gegeven om de betekenis van het kwaad te doorgronden. Het kwaad kon bij nader inzien wel eens uiterst nuttig zijn. In zijn *Candide* had Voltaire deze lenige interpretaties van het kwaad flink bespot, maar in Nederland las men nog graag nut in tegenspoed.

Betje Wolff had voordien in satirisch werk afstand genomen van deze wrede denkwijze. Toen de Amsterdamse schouwburg in 1772 af brandde, stonden heel wat vromen gereed om daarin Gods bestraffing van het onzedelijk toneel te lezen. Wolff riep dezulken echter toe: ‘Gy zyt Boozen: God is goed’. In Sara Burgerhart neemt de zo getroffen heldin niet haar toe-

vlucht tot boetvaardige interpretaties. Volgens Sara is het niet zo zeer een gevolg van het kwade, als wel een wisseling van het lot. De dood van haar ouders had geen hogere zin, maar helse gevolgen.

Helse vroomheid

Sara wordt opgenomen in het huis van haar kwezelige tante, mejuffrouw Zuzanna Hofland. Tante is een dweepster die zich de wereld door huichelt, terwijl levendige Sara zich voorgenomen heeft om ‘vry, vrolyk en onbeknort te leven’. Dat moet wel botsen. De toestand wordt onmogelijk als Sara in de keuken wat veel van de flensjes smult en als een klein kind bestraft wordt. In de ogen van Sara vertegenwoordigen de vrome tante en de ‘oude lelyke zotte meid’ Bregt het kwaad. Na de affaire met de flensjes verzucht ze in een brief aan Aletta Brünier, een andere vriendin: ‘'t is of ik in de hel woon’. Met gevoel voor overdrijving signaleert ze enige overeenkomsten: ‘Myne Tante heeft zeer veel van zyn Satansche Majesteits karacter’, terwijl de dienstmeid ‘een schonen dienst in zyn onderaardsch ryk’ verdient.

De vergelijking die Sara hier maakt, vormt een echo van de hatelijkheden die tante Zuzanna in een vrome brief wijdt aan haar ‘waereldsgezind’ nichtje. Tante noemt haar ‘het Hellewicht’ en in een huis waar zo vaak over de hel gesproken wordt, mag Sara's tegenaanval niet verbazen. In de woorden van Sara heerst de hyperbool, maar zonder waarheid zijn ze niet. Tante Zuzanna, Bregt en de andere ‘fijnen’ wensen de ondergang van Sara zeker niet, maar zij effenen in hun onbegrip voor de wereld en de ware aard van jonge meisjes wel het weggetje naar de hel. Sara weet zich geprovoceerd door het extremisme van vromen als tante Zuzanna. Sara reageert overhaast en emotioneel, allesbehalve ‘bedaard’, en ze vervalt van de weeromstuit in een tegenovergesteld extremisme.

Weerloos weesmeisje

Dat weesmeisjes als Sara groot gevaar liepen, was uit het leven gegrepen en uit de literatuur bekend. In de literatuur kreeg het denken over weesmeisjes gestalte en daar zijn Sara's lotgenoten te vinden.

In twee romans die verschenen voor Wolff en Deken met ‘iets nieuws’ kwamen, in zowel *De Bredasche Heldinne* (1751) van Franciscus Lievens Kersteman als *De Delfsche Juffer* (1758), van vermoedelijk dezelfde auteur, treden weesmeisjes op. Met beide meisjes is er iets mis. De ‘Bredasche Heldinne’ trekt de broek aan, dient als soldaat in het leger, trouwt een vrouw en wordt na enige jaren militaire dienst ontmaskerd als vrouw in mannenkleren. De ‘Delfsche Juffer’ heeft een bochel; ze verzint een aanzienlijke en brave minnaar, schrijft hem brieven en ook de antwoorden en het voorgenomen voorname huwelijk verschaft haar aanzien en krediet, maar ze wordt ontmaskerd als bedriegster. Deze geschiedenissen zijn historisch, echt gebeurd. Archiefonderzoek bracht aan het licht dat de meisjes die model stonden voor de ‘Heldinne’ en de ‘Juffer’ ook in werkelijkheid wees waren toen ze ontspoorden. In

de weergave van hun lotgevallen is echter retorisch vernuft en vertekening gekropen. Zo overlijden de ouders van beide meisjes op papier enige jaren eerder dan in werkelijkheid. Beide meisjes worden geportretteerd als wankele persoonlijkheden die niet in staat zijn hun zware lot te dragen; als Gods wegen duister en onaangenaam blijken, zijn ze weerloos en verloren. Ze ontsporen op het moment dat hun wanhoop groot is en de ondergang nabij: in economisch bepaalde nood, die hun fysieke existentie bedreigt, kiezen ze na onrijp beraad een verkeerde uitweg: het kwaad! Die foutieve keuze wordt in causaal verband gebracht met hun leven als weesmeisje. Deze meisjes kunnen in nood niet terugvallen op het oorspronkelijk gezinsverband. In beide romans wordt voorts gemeld dat de meisjes door het wegvallen van met name hun moeder op een cruciaal momentin de ontwikkeling van meisje totvrouw morele leiding en opvoeding moesten missen. De opvoeding van de meisjes is onvoltooid gebleven en zo beginnen ze ongewapend aan de ongelijke strijd van het leven. De papieren vervroeging van de dood van de ouders dient zo ter verklaring: anders zijn de wondere wegen van beide meisjes niet te verklaren. Een dergelijke schematische verklaring van de ontsporing laat de maatschappelijke norm beter uit de verf komen: meisjes moeten opgevoed worden en voorbereid worden op een huwelijk en waar de opvoeding faalt of tekortschiet, dreigt een moreel bankroet.

Als Sara Burgerhart dan in 1782 als weesmeisje verschijnt, is voor de meeste lezeressen duidelijk dat hun heldin aan het leven een zware dobber krijgt. ‘Zedert

de dood my myne Moeder ontnam, liep my alles tegen,' verzucht ze nog. De geestelijke terreur van tante brengt haar uit evenwicht en ze maakt overhaaste keuzes. Zo zonder moederlijke correctie krijgt drift een kans.

Naar de normen van toen gold het gebrek aan bedaardheid als een ernstig defect. 'Bedaard' was bijvoorbeeld wel de vader van Sara als hij 's avonds te midden van zijn gezin tevreden zijn pijpje rookte. 'Bedaard' betekent 'in evenwicht', 'in gelukkige en kalme omstandigheden': wie bedaard is, kan ernstig gevaar het hoofd bieden. Wie niet bedaard is, heeft het contact met ratio en deugd verloren en is overgeleverd aan dierlijke hartstochten. Sara is niet bedaard, ze is zichtbaar uit haar evenwicht en dat doet voor het vervolg vrezen.

Galante wereld

In de tweede brief van de roman nodigt Aletta Brünier Saartje uit haar intrek te nemen in het huis van een Juffrouw die 'welopgevoede Dames' huisvest. Het flensjesincident maakt dit aanbod tot een buitenkansje. Sara ontworstelt zich aan de klauwen van tante en strijkt neer aan de Keizersgracht in een vrolijk huis vol giechelende Dames. In de ogen van tegenwoordige lezers lijkt Sara nu gered en kan ze eindelijk in wervelend Amsterdam haar eigen leven leiden, maar in 1782 kenden de lezeressen hun klassieken en ze wisten dus wel beter. Volgens tante Zuzanna gaf de nieuwe woning van Sara zeer te denken: 'een godloos huis, daar gedanst en gespeelt wordt, daar de Juffrouwen een el hoog gekapt gaan, en met alle vromen den spot dryven'. Zo'n poel van verderf was het huis in werkelijkheid niet, maar ook evenwichtiger personages dan tante plaatsen vraagtekens bij de verhuizing. Sara lijkt in de ban van mode en galanterie. Onder invloed van de verfranste Aletta dreigt ook Sara haar Hollandse komaf te verloochenen: ze bezoekt een 'Fransche' winkel met galante 'wissewasjes', ze doorspekt haar brieven met Franse uitdrukkingen en overweegt in de Waalse kerk te gaan kerken. De af keer van gefemel drijft Saartje in modieuze hoek.

De mode werd traditioneel beschouwd als ijdelheid, als de waan van de dag. Wie de mode volgde, vergat wat wezenlijk was. Het zijn de verstandige en zeer Hollandse personen in Sara's omgeving, met haar voogd Abraham Blankaart voorop, die haar waarschuwen. Sara krijgt van haar vertrouwde vriendin Anna Willis te horen: 'uwe kleding, uwe verkeering, uwe levenswys, alles is verandert'. Met het 'goed onschuldig hart' van Sara is nog niets aan de hand, maar Anna vreest er wel voor: 'Ik vrees voor eene zedelyke ziekte; gy zult u overladen met vermaken [...].' Hier wijst Anna Sara op haar eigen verantwoordelijkheid. Het kwaad van de hypocriete vromen fascineert Sara niet, maar stoot juist af. Het kwaad van de Franse galanterie oefent echter een onweerstaanbare aantrekkingskracht uit. Het verlangen meer en mooier te schijnen heeft hier Sara vast in de greep.

De 'zedelyke' ziekte, die hier Sara bedreigt, lijkt sterk op de ziekte waar volgens spraakmakende heren en dames het vaderland onder gebukt ging. De weelde had de Nederlanders doen verslappen, men had zich overgegeven aan de mode. Die mode had de eenvoudige Nederlander vervreemd van de vaderlandse goed rondheid. Het arbeidzame ethos ging langzaam teloor; alom heerste ledigheid, zoals bekend het

oorkussen van de duivel. De ‘zedelyke ziekte’ verlamde het land op economisch en politiek terrein en dicteerde lamlendigheid tijdens de Vierde Engelse Oorlog. Voor het vaderland dreigde de ondergang. Groot gevaar liep ook Sara: een weerloos weesmeisje, dat haar driften, haar hart en de mode volgt, en zo een gemakkelijke prooi vormt voor wie slecht wil. Met metaforen als ‘ziekte’ en ‘prooi’, die in de roman gekozen worden, lijkt Sara's schuld aan de eigen ‘verloedering’ verkleind te worden: zij is slachtoffer en lijdend voorwerp. Als haar al een verwijt gemaakt mag worden, is het dat ze het huwelijksaanzoek van de solide Hendrik Edeling wat lang in beraad houdt.

Libertijns kwaad

Het kwaad is een mooie man en hij heeft nauwelijks een naam: als ‘R.’ verschijnt hij even ten tonele om de rol van slechterik te spelen: hij zal Sara's Beëlzebub zijn. Zijn entree in het gezelschap van ‘Desmoiselles’ lijkt mogelijk door het gebrekkig morele toezicht in het vrolijke huis. Naar verluidt, was R. ‘geparenteert aan onze eerste familiën’, van voorname komaf dus. Wat hem voor de jongedames zo aantrekkelijk maakt, is zijn geletterdheid: met de Heer R. kan over belangrijke eigentijdse ‘philosophes’ als Voltaire en D'Alem-

bert worden geconverseerd, de 'belles lettres' kent hij ook al op zijn duimpje. Hij sprak 'zeer wel' en hij nodigt bij voorkeur juffrouwen uit in zijn 'superbe Bibliotheque'. Sara gaat met hem niet naar zijn bibliotheek, maar naar de 'Comedie'. Alle brave lieden onderhouden Sara over de reputatie van R. en haar wangedrag. Haar verstandige voogd Abraham Blankaart vaart uit: 'Schaamt gy u niet zo te loopen rinkelrooijen met een overgegeven Ligtmis; en u te kleden, of je in een Fransche Winkel stondt?' Galanterie en verloedering liggen in zijn waarneming in elkaars verlengde, maar de waarschuwing komt te laat. Misschien ook hebben al die waarschuwingen een averechts effect. Sara voelde niet veel voor R., maar nu ze zelf berispt wordt, vermoedt ze in R. een ander slachtoffer van kwaadsprekerij. Ze beschouwt de 'lichtmis' met enige sympathie.

De zo belasterde R. draagt bij zijn hernieuwde theevisite aan de Keizersgracht 'een zeer fraaije bloem op zyn borst'. Op hoofse wijze vereert hij Sara met deze bloem en zij neemt dit gebaar welwillend op. Kwaad ziet ze evenmin in een tochtje met hem naar de Hortus Medicus. Haar hospita waarschuwt haar na het vertrek van R. in niet mis te verstane bewoordingen: 'O myn kind, speel niet met uw eigen geluk!' Wat vergezeld ging van een beroep op de Voorzienigheid die toch zo duidelijk aanstuurde op een huwelijk van Sara met de brave Hendrik Edeling.

De brieven van de heer R. aan Jan G. maken duidelijk hoe juist al die waarschuwingen zijn. De lichtmis treft zijn voorbereidingen om het 'lief Bekje' van Sara te laten verbleken. De duivelse voorpret maakt hem in brief 123 openhartig:

> Ik ben flaauw van vreugd. Zo een meisje; zo een engel; zo rein als een Kind; zo onkundig van haar gevaar; die niet eens vermoedt, dat ik de Belsebub ben, die op haar bederf toelegt!

Pas in de prachtige 'honderd-negen en dertigste brief' wordt verslag gedaan van het uitstapje, waar Sara ternauwernood aan ontering ontsnapte. De brief bevat een verslag van de dagenlang sprakeloze Sara aan haar vriendinnen. In dat berouwvol 'Verhaal' heet R. intussen 'den Deugniet' en ze vertelt hoe ze na het bezoek aan de Hortus met hem meereed naar zijn buitenplaats. Van zijn bedoelingen in de beslotenheid van zijn buiten maakte de verdorven maagdenschenner geen geheim.

De lichtmis R. beantwoordt aan het signalement van de duivel in eigentijds kostuum. In een terzijde onthult hij dat hij 'de Belsebub' is -wat aan zijn ware aard weinig te raden overlaat -, maar een herkenbaar duivels uiterlijk heeft hij niet. Zo gemakkelijk als de verleidervan Mariken van Nieumeghen, Moenen die een oog miste, maakte R. het niet. Een duivelse stank verspreidt hij evenmin. Het geloof in duivels met bokkenpoten was in de eeuw van de Verlichting geweken, althans niet meer zo 'comme il faut'. Een duivel met opvallend duivels voorkomen zou bovendien licht inboeten aan geloofwaardigheid en betovering.

De duivelse R. is een conversatietijger, uiterst bij de hand en *trendy*. Hem kleven moderne ondeugden aan, waarvan het boekenbezit de lichtste lijkt. Belangrijker defect is zijn voorliefde voor de 'philosophes'. De intellectuele vrijzinnigheid is bij R. - en wie weet bij hoeveel anderen - een dekmantel voor onbekommerd lustdenken. Dat lustdenken verschijnt in *Sara Burgerhart* in oriëntaals gewaad: steeds weer wordt door R. de vergelijking gezocht met de polygame mogols, de mannelijke heersers uit het Oosten die zich een 'Serail' veroorloofden. Voor dergelijke oosterse heersers,

die in politieke literatuur beschouwd werden als antidemocratische despoten waar een vorst zich beter niet aan spiegelde, was de liefde een dierlijke drift die van mannen jagers en van vrouwen prooien maakte. Met zoveel woorden zegt R. dat hij Sara als een prooi onder zijn bereik heeft en haar niet zal laten gaan. Zij ontmaskert R. even trefzeker als wanhopig als ze hem toeschreeuwt: 'Tyger en geen mensch!' De lichtmis heeft zijn masker van menselijkheid afgelegd en toont zijn ware gezicht.

Het laatste kenmerk van de eigentijdse 'Belsebub' dat ik hier noemen wil, is zijn standsbewustzijn. De lichtmis zegt tijdens zijn belegering van Sara dat hij haar nooit zal trouwen omdat hij 'zyn rang bewaren' moet. Die voorname komaf deelt hij met de duivel, die immers bogen kan op een verleden als engel. Wat later zegt R. dat hij 'recht' heeft op haar: het is het 'recht, dat de sterkere heeft over de zwakke'. Schandelijke opvattingen in de Nederlandse samenleving, waar deugd en verdienste superieur geacht werden aan traditie en komaf, waar wetten ook de maatschappelijk zwakkere recht gaven. Onontkoombaar is de conclu-

sie dat de heer R. in *Sara Burgerhart* het kwaad in mensengedaante is, een eigentijdse duivel die Sara dreigt mee te slepen naar de hel.

Literaire lichtmissen

In hun inleiding beweerden Wolff en Deken dat 'men in ons Vaderland zelf wel eens zo een schelm aantreft'. Het zou de geloofwaardigheid van de roman ook geschaad hebben als de schrijfsters schurken als R. naar het rijk der fabelen hadden verwezen. Uitlatingen als deze hebben een realistische lectuur van de roman gestimuleerd. Vervolgens is over de figuur van de heer R. in kritieken en Sara Burgerhart-studies laatdunkend gesproken, omdat hij nauwelijks écht was. Busken Huet noemde R. 'een tooneelsnoodaard', waarmee niet veel goeds bedoeld werd. P.J. Buijnsters, de Wolff & Deken-kenner die in 1980 een standaardeditie van de roman bezorgde, vindt R. ook al niet overtuigend getekend en vermoedt dat dat komt omdat de schrijfsters een 'decente weergave van de werkelijkheid' wilden geven.

Huets typering van de lichtmis intussen is onbedoeld raak: de heer R. is de karikaturaal getekende *bad guy* van de *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart* en op werkelijkheidsgehalte zou hij niet beoordeeld moeten worden. In deze moderne duivel is de eigentijdse catalogus van ondeugden vertegenwoordigd. Lezers die in 1782 hun vaderlandse letteren kenden, moesten de lichtmis wel van eerdere optredens herkennen. De lichtmis is -meer nog dan het weesmeisje -een literair type: een vertrouwde verschijning in de zeventiendeen achttiende-eeuwse kluchtliteratuur en in de romanliteratuur. In romans als *Het Kind van Weelde of de Haagsche Lichtmis* (1679), *De Leydsche Straatschender* (1683), de *Franequer Los-Kop* (circa 1685) en de *Amsterdamsche* Lichtmis (circa 1731) is het beeld van de losbol vastgelegd. De losbol vertelt er met smaak van zijn erotische avonturen en streken én hoe het toch nog goed gekomen is. De meisjes worden daarbij onbarmhartig gemaltraiteerd: in de *Franequer Los-Kop* wordt zo over een meisje gezegd dat zij nog wat jong was om 'aan het spit gestoken' te worden, in het vervolg komt dat bezwaar te vervallen. Van deernis met de meisjes is in de verste verte geen sprake. De lichtmissen, veelal studenten en altijd jongens uit een bemiddeld milieu, ondergingen uiteindelijk een metamorfose, al kwam de bekering dan op de laatste pagina. Deze romans werden door de literaire elite bijzonder gewantrouwd, omdat de moraal niet nadrukkelijk genoeg aanwezig was.

In de 'kinderen van weelde' die in romans en andere literatuur voorgesteld werden, heeft de heer R. zijn papieren voorgangers. In Sara Burgerhart wordt de traditie van de lichtmis in 'hervormde' vorm voortgezet. De lichtmis is nu niet langer de hoofdpersoon. Hem wordt een kort en wat houterig optreden gegund. De nieuwe Beëlzebub is bovendien beroofd van zijn dubbelzinnigheid. Door zijn ondubbelzinnige en onveranderlijke slechtheid is de morele functie van de lichtmis duidelijker en voor de literatuurbeschouwers van de achttiende eeuw acceptabel.

In de roman van Wolff en Deken is het meisje, dat in de lichtmis-romans een bleke bijfiguur was, hoofdpersoon geworden: Sara dreigt als haar voorgangsters slachtoffer te worden, maar voor haar is een miraculeuze redding mogelijk. Het is onzeker of Wolff en Deken hier bewust polemiseren met de in Nederland bestaande romantraditie,

zeker is wel dat de beeldwaarde van weesmeisjes en lichtmissen een rol speelt bij de duiding van goed en kwaad in Sara Burgerhart.

Burgerlijk eden herwonnen

Sara ontsnapt aan de greep van de lichtmis op een wat ongeloofwaardige wijze. De paarden van R. maken amok in de stal en de lichtmis staat voor de keus of hij eerst een weesmeisje zal verkrachten of met de redding van zijn paarden zal beginnen. Voor hèm geen gemakkelijke keuze. Hij laat Sara even wachten en de belaagde maagd wordt gered. Redster in de nood heet Klaartje, een plat pratend katholiek boerinnetje, dat via een geheim deurtje Sara's vlucht regelt. Als R. een 'tooneelsnoodaard' is, dan is deze scène afkomstig uit dezelfde toneeldraak.

Beproeving en redding leiden Sara tot zelfinzicht. Na afloop van het bange avontuur maakt ze voor zichzelf de balans op en ze noemt zich vol zelfverwijt 'een onvoorzichtig meisje, dat geen kwaad vermoedde, daar zy 't niet zag; en die, door haren trek tot vermaken en uitspanningen, zich in een gevaar gebragt heeft, dat op haar bederf konde zyn uitgelopen'. Met dit inzicht begint de inkeer en de morele opgang. Hendrik Edeling neem t kennis van dit deemoedig zelfpor-

tret en hij vergeeft Sara niet alleen, hij acht haar waardiger dan ooit om zijn echtgenote te worden. Ruim baan voor huwelijk en gezin, in Sara's jeugdjaren bron van al het geluk.

In een van de laatste brieven van de roman kijkt Sara, die niet langer Juffrouw Burgerhart heet maar passend als Mevrouw Sara Edeling tekent, terug op de voorbije gebeurtenissen. De onbezonnen stap om het huis van haar tante te verlaten, de gevoeligheid voor mode en vermaak, het avontuur met de ‘snoode kaerel’, het wordt vol zelfverwijt in herinnering gebracht. Omkaderd wordt deze hernieuwde schuldbekentenis door luidruchtig geluk. De brief begint met: ‘Ja, ik ben gelukkig! Nimmer kan ik de goede en wyze Voorzienigheid genoeg dankbaar zyn.’ Het besluit met: ‘Door dit Huwlyk zal zich de kring myns geluks nog meerder verwyderen.’ Het burgermansparadijs waaruit Sara op jonge leeftijd verdreven werd, is nu herwonnen. De beproevingen zijn doorstaan en het kwaad is overwonnen. Erg veel leven heeft de roman niet meer te bieden, al overtuigen de schrijfsters in hun ‘Nareden’ de lezers ervan dat Sara tien jaar later ‘reeds Moeder is van vyf aartige Kinderen, die zy voorbeeldig opvoedt’. Voor de roman is het goed dat dit gelukzo losjes beschreven wordt, want lezers zijn niet zo gesteld op gelukkige romanfiguren.

De roman *Sara Burgerhart* gaat dan ook over de wereld, waar het geluk uit verdwenen is. Over de echte wereld dus. Naïeve Sara wordt in die wereld bedreigd en verleid door het kwade en het is dat kwade dat - in vele gestalten - prominent verschijnt. De dood van haar ouders is de eerste slag die Sara treft. Dit noodlot valt als kwaad in haar gelukkig leven. De volgende vormen van het kwaad - godsdienstdweperij en Franse galanterie - worden als dissonanten in de vaderlandse beschaving beschouwd. De verleiding komt vooral voor rekening van de lichtmis, die als een eigentijdse duivel een web weeft voor een argeloos weesmeisje. In hem bereikt het kwaad een hoogtepunt.

Het kwaad dat de lichtmis vertegenwoordigt, leidt tot Sara's zelfinzicht en berouw. Moreel herstel effent de weg voor een gelukkig huwelijk. Hiervoor is al geopperd dat Sara's lotgevallen opvallende gelijkenis vertonen met die van de Republiek. Het zou onjuist zijn om in elke gebeurtenis in de roman een verwijzing te willen vinden naar de politieke werkelijkheid, maar in de lichtmis zijn de trekken van de despoot onmiskenbaar.

De doelmatigheid die velen in de achttiende eeuw in het leven en in de wereld veronderstelden, werd als bewijs van Gods goedheid en wijsheid gezien. Zelfs waar de mens die doelmatigheid niet zag, was ze er toch. Het kwaad blijkt uiteindelijk nuttig, een niet onmiddellijk duidelijk onderdeel van Gods heilsplan. Dat geldt zeker voor de bij na noodlottige ontmoeting met R.: zonder hem geen bekering en geen huwelijk met Edeling, zo suggereert de heldin zelf in haar terugblik.

Een uitzondering lijkt in de roman gemaakt voor de kwade lotswisseling, die Sara haar ouders deed verliezen. De goede smaak verbiedt naar de zin van dat kwaad te zoeken en gevonden wordt die zin dan ook niet. Of toch wel? Wat in een menselijk leven nauwelijks doelmatig heten mag, hoort dat in een roman wel te zijn. Wolff en Deken wisten in hun roman, een wonder van retorisch vernuft, zelfs aan de zo willekeurige dood betekenis te hechten. Hadden ze niet in hun inleiding gemeld dat een sterfgeval genoeg was om een evenwichtig meisje uit het lood te slaan? De dood van haar ouders maakte van Sara een weesmeisje, dat uitermate geschikt was als romanpersonage. Met dat sterfgeval kon een modern burgerlijk-Verlicht exempel

over het leven van meisjes en het kwaad stukken beter verteld worden. De literatuur gaat nu eenmaal graag en vaak over lijken en dat vraagt van lezer en schrijver even een pact met de duivel.

Peter Altena (1956) is als docent Nederlands verbonden aan het Dominicus College te Nijmegen. Hij schreef eerder in BZZLLETIN over Don Quichot in Nederland en over het werk van Rascha Peper.

Yves van Kempen
Bloedbanden en bodemonderzoek

Ferron, Haarlem en Duitsland. De alchemische verbinding van deze ongelijksoortige elementen heeft een wonderlijke drie-eenheid tot stand gebracht, een geschreven Homunculus met een ongekend chimerische geest. Ferron is de man, Duits is zijn bloed en Haarlem zijn bodem en de combinatie staat borg voor verontrustende literatuur. Ferrons Duitsland is maar ten dele dat van de Pruisen en de Beiers, dat van Weimar of Hitler, het herinnert vooral aan dat Teutoonse rijk, aan dat immense Wagneriaans operadecor van zwarte wouden, van laaghangende mistvlagen in groene dalen en gassige moerassen, van geronnen mensenbloed en barbaars geweld. Zijn beeld van Haarlem is allerminst dat van een bedrijvige middelgrote stad met model-Nederlands sprekende inwoners. Van deze Bomansresidentie maakt hij met flair een even aanstekelijke als vlerkerige karikatuur. Allure heeft de stad niet, ze weerspiegelt in alles de *décadence* van een aftandse bougeoisie.

Literatuur als een faustische liturgie

De verbinding tussen een en ander zit hem hierin dat het in Ferrons werk zo veelvuldig tot onderwerp gemaakte Duitsland gemodelleerd is zijn naar de ervaringen die in Haarlem zijn opgedaan; de stad is in zijn ogen een conglomeraat van parvenuen en addergebroed, een weerzinwekkend broeinest van gefnuikt burgermansverlangen, broedplaats voor rancune en gemankeerde ambities en een toonbeeld van kleinsteedse hypocrisie. Of zoals hij ooit een van zijn romanfiguren liet zeggen: ‘een hoerenkast zonder hoeren, bestorven pluche, nooit geluchte kamers, lakens stijf van het vergeefs verspilde zaad’. Blader even door zijn roman *De Walsenkoning* (1993), lees hier en daar enkele bladzijden achter elkaar en je begrijpt onmiddellijk wat zo'n stad met een mens kan doen. Een aanrader overigens, dat boek.

Dit Haarlem en het spookachtige Duitsland zijn meer dan een walmend en walgelijk purgatorium waarin de zielen niet schoon worden gebrand, maar zwarter geblakerd dan ze ooit waren. In het van hallucinerende beelden en duistere metaforen overlopend proza van Ferron verwijzen ze vooral naar de toestand van de menselijke psyche, naar een staat van zijn die ondoorgrondelijker is dan de klare taal van Sigmund Freud ooit heeft kunnen onthullen. Ferron heeft niet zoveel op met de psychoanalist uit Wenen, omdat hij ervan overtuigd is dat die al even stevig vastzit in het slijk, het slib, de drab en de bagger als iedere doorsneeaardbewoner. Zo laat hij in zijn met AKO-goud bekroonde roman *Karelische nachten* (1990) de hoofdrolspeler Fred Hofzanger tegen zijn *one-ntght-stand*-schone Helen over de wereldberoemde *Wiener*zeggen:‘Waar hemel en aarde elkaar ontmoeten, daar is het toneel van een andere orde. Daar staat de Weense regisseur, die ons aller leven in handen zou hebben, met lége handen, en klinken zijn regieaanwijzingen als niets anders dan ze in werkelijkheid zijn: bezweringen, geuit meteen dichtgenaaide mond. [...] Maar ik zal je vertellen dat die man niet meer was dan een korsettendief die zijn slag sloeg in de boudoirs van zwijmelende dames. Een pervert, zeg ik je.’

De barokke woordkeus en de brede wiekslag van deze passage laten verder zien dat Ferron nou niet bepaald sympatiseert met het kort en bondig gehouden

binnenkamertjesproza van het Nederlands realisme. Kleine literatuur noemde hij dat ooit, voortkomend uit het middelbare schoolopstel. Niet in het spiegelen en weerspiegelen zoekt hij zijn literaire missie, maar in de noodzaak tot duiden, in het ontwerpen van een constructie. Een schrijver moet hoog spel durven spelen, vindt hij en als het effe kan een gooi doen naar de almacht van de allesbestierende manipulator. De auteur als Mefistofeles zou je kunnen zeggen, de schrijver als middelaar tussen het armzalige schepsel dat mens heet en zijn zucht naar het Hogere, hoe ongrijpbaar dat ook mag zijn.

De alchemisten gingen hem daarin voor en net als de

hogepriesters van vroeger tijden ontvangen dit soort auteurs hun tekens van de met bloed besmeurde ingewanden die op de offertafel zijn terechtgekomen -ook voor Hofzanger een symbolische plek, zoals aan het eind van het boek blijken. Noem het met de woorden van Fer ron zelf'literatuur als een Faustische liturgie'. Daarin voelt hij zich bij uitstek thuis, in het domein waar het steeds weer op de idee van de transmutatie aankomt, waarbij de auteur er zich van bewustis dat elke verandering die hij in de materie tot stand brengt, correspondeert met een verandering in hemzelf. Een gedachte waarin een wens naar verlossing schuilgaat.

Een wending naar het autobiografische

Het eenenvijftigjarige oorlogskind Fred Hofzanger is weer zo'n man die goed past in het rijtje personages dat Fer ron inmiddels met grotesk vertoon in het leven heeft geroepen en met sardonisch genoegen heeft gevolgd: verzuurde pathetische mannen zijn het, met gebrek aan daadkracht, drankzuchtige misantropen, brallende mopperkonten en schuldbewuste fantasten. Hofzanger is zo iemand waar vanalles aan mis is. Een lethargisch type met dubieuze interesses, bang voor intimiteiten, iemand die maar niet los kan komen van zijn afkomst en verleden. Een mislukkeling: hij is niet geslaagd als germanist die had kunnen promoveren op 'de pederast' August Graf von Platen, afgekeurd voor het vak van leraar Duits, gefrustreerd in zijn schrijverschap, mislukt in het huwelijk met Eva, de ex van zijn te jong gestorven vriend Arthur Kerckaert. Hij is daarnaast ook nog eens stevig aan de drank.

Toch maakt hij op de buitenwereld een alleszins geslaagde indruk. Als de auteur van een geniaal boek dat herdruk op herdruk beleeft, heeft hij aanzien verworven en door zijn veelvuldige televieoptredens is hij een beroemdheid. Vrouwen klampen hem in kroegen aan en dringen zich zo bij hem op:

> 'Bent u mijnheer Hofzanger?' vroeg ze. 'Dé mijnheer Hofzanger?'
> 'Dé Hofzanger, lieve kind en ik mag hopen dat je jong en ongetrouwd bent, geen kinderen hebt, en een eigen inkomen. Neem iets te drinken van me en kom naast me zitten, dan zal ik je vertellen van mijn ongelukkige jeugd die des schrijvers goudmijn is en vervolgens zal ik mijn eerstvolgende boek aan je opdragen, dat ik overigens nimmer zal schrijven omdat ik het, zoals je zult weten, de rest van mijn leven zal doen met dat ene boek, dat ontzagwekkende, dat mijn naam voorgoed gevestigd heeft.'

Een sloot drank doet na dit liedje van verlangen altijd de rest, en zo zwerft hij door de stad van de ene matras naar het andere.

Dit keer is Helen aan de beurt geweest. Na een doorwaakte nacht haalt hij, zittend op de rand van haar bed, aangeblazen door de lucidteit van een kater herinneringen en dromen op uit vervlogen jaren. Maar deze Helen is geen Helena, de Griekse om wie werd gevochten - een vrouw die schoonheid en erotische kracht aan zijn vertellen zou kunnen geven. Ze houdt zich slapende, hoort niets. Wel krijgt de lezer stukje bij beetje - niet in een verhalende ordening maar in een complexe samenhang van beelden, flarden dialoog, beschrijvingen en citaten -een inkijk, maar nog lang geen inzicht in

de ware aard van dit verloederd leven. En dat is een verhaal vol treurnis, nog heel wat troebeler dan het zich al liet vermoeden.

Met *Hoor mijn lied, Violetta* uit 1982 neemt Ferrons werk een wending naar het autobiografische, maar het zal nog tot *De Walsenkoning* en het vervolg daarop *Een aap in de wolken* (1995) duren vooraleer zijn schrijverij ook een plons in het diepe van het eigen leven wordt. In *Karelische nachten* duiken de inmiddels overbekende gegevens op. De foute Duitse vader die in 1942 aan het oostfront sneuvelde en altijd een grote onbekende is gebleven voor het kind, ook al omdat de liefdeloze moeder nooit over hem sprak, laat staan vertelde. Uit schaamte, vanwege de schande.

Ze zal het weten dit keer, voor eens en voor altijd. Als Hofzanger een bezoekt brengt aan zijn dementerende moeder fluistert hij haar toe:

> ‘Je hebt met mijn vader geneukt. Met August Hofzanger. Hofzanger zo heet jij ook. En je hebt nooit van hem gehouden en toch heb je zijn kind gebaard. En verraden heb je hem toen je mij baarde en verraden heb je hem toen hij, met jouw toekomst voor ogen, lid werd van die malle partij. En verra-

den heb je hem toen je met droge ogen voor de trein stond. Zie je zijn gezicht nog voor het neergeklapte treinraam?Zijn *feldgraue* muts net iets te scheef op het hoofd, hij was ten slotte kunstschilder. Hij boog zich uit het raam, smeekte om je hand en kuste die. Tegen de Russen ging hij marcheren, want als je dat deed, dan zou de wereld van een wonderlijke orde worden, een orde waarin hij dag in, dag uit achter zijn schildersezel zou kunnen zitten om steeds weer nieuwe portretten van zijn Hendrika te schilderen en steeds dieper door te dringen in het geheim dat jij voor hem vertegenwoordigde. Ook daarin heb je hem verraden. Terwijl hij door de Karelische wouden zwierf, heb je zijn huis onttakeld en het hem onmogelijk gemaakt ooit nog terug te keren. En daarom ben je gek geworden. Omdat je vreemde mannen in-huis nam toen hij je gestalte meende te zien in het duistere Noordland. Toen hij het maanlicht langs je slapen zag strelen en je je heupen omgordde met het licht van de Grote Beer. En hij zijn dolkmes uit de schacht van zijn laars trok en je initialen sneed in een berkeboom. Draag rouw, vrouw.'

Een edict met gitzwarte randen

Niets is vergeten, niets is vergeven, laat de tekst weten. Maar toch, de autobiografische elementen in deze gefluisterde tirade, hier en daar op de kadans van een litanie, dienen niet de analyse van een geleefd of beleefd verleden, ze zijn eerder zetstukken in een ander soort logica -die van de mythe. En zo functioneren ze niet alleen hier maar overal in dit boek. Mythen zijn verhalen waarin naar verklaringen wordt gezocht over ons bestaan en voor zover ze in de moderne tijd van persoonlijke aard worden, naar rechtvaardiging zoeken voor het streven van eigen ziel en lichaam. *Karelische nachten* kun je beschouwen als de constructie van een mythe, Ferrons bloedeigen mythe.

Hofzangers fantasie is een woekering van broeierige beelden, gedachten en gevoelens die voor een belangrijk deel zijn gevormd in zijn puberjaren, de tijd dat hij dankzij de centen van een oom in een internaat zat. Daar bedenkt Fred voor zijn vader, die op zijn schaal van goed en kwaad de tegenpool is van zijn verfoeide moeder, een fictief leven, een mythisch voortbestaan. De man is niet gesneuveld tijdens het Winteroffensief van 1942, zo houdt hij zichzelf en vriend Arthur Kerkaert voor, maar in een Russische gevangenschap terechtgekomen, daaruit ontsnapt en vervolgens naar het Finse Karelië gevlucht waar hij 'tussen het jagen, vissen, en oogsten door' de schilder van dit Noordland is geworden en uiteindelijk gouverneur.

Arthur laat zich meenemen in Freds verbeelding waarin het bosrijk domein rond het internaat overvloeit in een Fins landschap dat aan de Teutoonse wouden blijft herinneren, door Ferron opgeroepen met de woorden van het Kalevala-epos. Daar beleven ze hun Karelische avonturen die Arthur jaren later, wanneer hij een geslaagd dichter is, zal vastleggen in een manuscript voor een roman, helder en transparant als het klassieke licht van Hellas dat zoals Goethe Faust laat zeggen 'het licht van zuivere dagen' is.

Zo was het in werkelijkheid allerminst: dat Arcadië heeft nooit bestaan. En dat is niet de enige manier waarop vals is gespeeld met deze *bestseller in spe*. Toen Fred het manuscript van Arthur ter inzage kreeg, was die op sterven na dood. Fred besluit het handschrift na zijn overlijden over te typen en onder zijn eigen naam te publiceren. Zo maakt hij zich tot de eigenaar en gevangene van een bucolisch boek dat tot in de laatste punt niets met hem uit te staan heeft. Dat gaat op de duur schrijnen, en hevig ook.

In werkelijkheid kende het 'edict van Karelië' vooral gitzwarte randen. Zeker vanaf het moment waarop beiden vriendschap sluiten met ene Karel, huisknecht en toezichthouder op een landgoed dat in de buurt van de kostschool ligt. Karel is een obscuur figuur die steeds met jongens in de weer is. Hij wordt de enthousiaste animator van ranzige homo-erotische spelletjes waar kledij met runentekens aan te pas komt, waarin jongensruggen ontbloot worden en met hazelaartakken tot bloedens toe gestriemd en krachtdadige initiaties plaatsvinden. Tot op de dag van vandaag heugt Fred zich de vernederingen die hij destijds onderging en ruikt hij nog 'de geuren van zaad, bloed en stront'.

Toch staat niets van dit alles in het herdruk na herdruk belevende geniale meesterwerk dat hij zich heeft toegeëigend, daarin is alles van een volmaakte symmetrie. De idylle die erin wordt opgeroepen heeft niets te maken met de paradoxale houding die op de grens van het kwaad een pathetisch verlangen naar

zuiverheid oproept, maar zuiver verraad - het woord zal vele malen terugkeren. ‘De beschreven tempelruïnes waren geen maantekens van duistere goden maar verblindend witte schrijnen, zo, in hun gedeeltelijk verval, gebouwd om aan de hoogste eisen van esthetiek te voldoen. Geen moroos heimwee oproepend, maar verwijzend naar schuldeloze drankgelagen en getokkel op lier of theorbe’.

Zo komt het boek te staan in het teken van de kwadratuur van het verraad. Hofzanger heeft zich onvoldoende gerealiseerd op welke manier zijn misdaad hem tot aan het eind van zijn leven zou blijven achtervolgen. Bij elke loftuiting en huldiging wordt Hofzanger namelijk op zijn beurt geconfronteerd met het verraad van zijn vriend en in krantenartikelen of scripties op de offertafel gelegd en opnieuw geschonden. De schrijnende pijn zit nu alleen niet tussen zijn billen, maar in zijn hoofd.

Zoals wel meer figuren bij Ferron is Fred Hofzanger -zijn naam alleen al duidt op hoffelijke onderdanigheid, op ongegeneerd conformisme - een middelmatige geest, iemand die in de richting kijkt van de hoek waaruit hij het meeste applaus heeft te verwachten en niet in staat om over zijn eigen schaduw heen te springen. In plaats daarvan leeft hij zich liever uit in zijn eigen duister. Hij zwaddert, zwalkt en zwendelt maar wat rond met hooguit die éne vraag op de lippen: ‘Hoe kom ik morgen de dag weer door.’ Hij is met andere woorden een in eigentijdse kledij gestoken *Hans Wurst*, maar wel een die heel wat schlemieleriger is dan de gelijknamige figuur uit de volkse Faust. Kon die nog vanwege zijn grenzeloze naïviteit de goede en kwade geesten, ja zelfs Mefistofeles voor zich laten dansen, Fred Hofzanger is een om gunsten bedelend, hoerig stuk onbenul, een afgietsel van de ‘oerworst’ die zich zonder scrupules in de uitverkoop gooit, geil als hij is op het verwerven van roem en blijvend applaus.

In het spel der dubbelzinnigheden dat het boek is, wordt uiteraard niet elk raadsel opgelost. Tot en met de laatste zin blijft de ambivalentie intact. In de slotregels van de roman keert Hofzanger nog eenmaal terug naar zijn Karelische grond, naar een ven bij het internaat dat altijd al zijn belangstelling heeft gehad, en stuit daar op een duistere massa: ‘Vermoord, gemutileerd. Het vlees van het bot gevreten. Roodachtige brij in de modder. Hier en daar een flard van blauw vel, plukken haar, stukken textiel in zwarte korsten bloed gevat. Twee lijken of één? Dat viel niet meer te onderscheiden.’ Wie ligt of liggen hier verminkt in de bodem? Doorhalen wat niet van toepassing is: de vader, de moeder, Goethe, zijn naar ultieme helderheid hakende Faust. Of toch Freud?

Yves van Kempen (1944) is leraar Nederlands en literair medewerker van De Groene Amsterdammer.

Ron Elshout

O, bemind labyrint
Hugo Claus, Tom Lanoye en de Belgische kwestie

> *Zij zijn buiten hun toedoen en bij voorbaat schuldig en hun zonde is des te onzinniger daar die nergens vandaan lijkt te komen en niet kan worden uitgewist.*
> J. Weisberger [uit: *Hugo Claus, experiment en traditie*]

Dokter Faust zou eind vijftiende, begin zestiende eeuw hebben geleefd; zijn levensgeschiedenis werd aan het eind van die laatste eeuw opgetekend. Het Faustthema echter, het op het spel zetten van ziel en zaligheid in ruil voor iets anders, is ouder dan de toekomst voorspellende magiër zelf. Ook de paradijselijke zondeval is te beschouwen als een variant op het Faustthema. Of het nu de verlokking van de smakelijke appel was, of de te verkrijgen kennis die deze vertegenwoordigde, doet er niet toe: de verleiding was te groot en het gevolg niet veel minder.

Het spel van masscheroen

Wanneer Marieken van Nieumeghen in het gelijknamige laatmiddeleeuwse toneelspel niet bij haar tante in de stad mag logeren en buiten de stadsmuren haar heil moet zoeken, vraagt zij God of de duivel haar te komen bijstaan. De duivel, in de gedaante van ‘Moenen met der eender oge’, vraagt haar met hem mee te gaan. Zijn verleidingskunst komt erop neer dat hij belooft haar ‘die zeven vrie konsten’ te leren. Kennis dus, in ruil voor haar ziel. Ze reizen naar Antwerpen, waar in de herberg ‘In den gulden Boom’ onder invloed van Moenen moord en doodslag ontstaan en veel zielen tot hun verderf gebracht worden. Pas wanneer Marieken weer in de buurt van Nijmegen het wagenspel van Masscheroen ziet, komt zij tot inkeer.

Masscheroen is de advocaat van de duivel die aan God vraagt waarom de mensen, ondanks hun zonden, in tegenstelling tot de duivels, steeds opnieuw genade krijgen. God antwoordt dat dit zo is, omdat de mens tijdens zijn leven berouw kan hebben en Hij niemand verloren zal laten gaan die berouw heeft.

Elk Faustmotief roept vragen op naar schuld, boete en berouw. Het is in dit licht niet vreemd dat er op den duur varianten op het motief ontstonden waarin Faust juist door zijn zucht naar kennis aan de duivel ontsnapte. Uit de verhaalloop van *Marieken van Nieumeghen* blijkt dat de zestiende-eeuwse schrijver aan die zienswijze nog niet toe was. Hij zag de nieuwe ontwikkelingen wel, maar schreef de kennis toe aan de duivel en liet Marieken, uiteraard nadat zij gebiecht had, berouwvol terugkeren in de moederschoot van de kerk.

Hugo Claus zag zijn variant van *Masscheroen* opgevoerd in december 1967. Dat kwam hem op een veroordeling wegens zedenschennis te staan. Claus liet de Heilige Drievuldigheid namelijk verbeelden door drie naakte heren. De strekking van het stuk moet in die dagen voor menigeen minstens zo schokkend geweest zijn. De ‘Hij’ in het stuk is in een van de laatste scènes telefonisch in gesprek met God. Claus laat voor de goede verstaander het ‘gesprek’ in ironie ten onder gaan:

Hij: (komt op, in een reusachtige witte mantel met het kruis der Tempelieren, hij spreekt in de hoorn van een telefoon die hij bij zich draagt, en richt zijn blikken naar de hemel) (Wandelt rond)

Ja, God.
Zeker, God.
Tuurlijk, God.
Reken dr'op, God.
Ja, God.
Uw regen, God.
Voortdurend, God.
Van regen in drop, God.
Ja, God.
Genegen, God.
Met uw kuren, God.
En uw zegen dr'op, God.

Wanneer vervolgens Claus' Marieken de telefoon in

handen krijgt, wordt er hardhandig met het eventuele bestaan van God afgerekend:

Zij: Allo? Allo? Hier Marieken van Nieumeghen, nieuwe versie.
Allo? Is hij daar?
('Hij' kijkt verbaasd naar de hemel, dan gespannen naar haar.)
Is daar iemand?
Wat? Is daar niemand?
(Grimmig lachend tot hem) Niemand thuis.
Hij: (de grond begeeft onder zijn voeten)
(Schreeuwt) Niemand? Dat kan niet.
Niemand! (Hij barst in overdadig snikken uit, het wordt een uitgerekt gemekker.)

Dat Marieken in de laatste scène de H. Drievuldigheid met een zweep van het toneel ranselt, is dan welhaast een tautologische toevoeging. Het ligt voor de hand in de omkering van de thematiek uit het mirakelspel een afrekening met godsbesef en de katholieke moraal te zien. Deze heeft consequenties. De paniek van de hijfiguur (volgens een aantekening vooraf een acteur 'die de Oom verbeeldt, en de Tante, Moenen, de Paus, de gekwelde mensheid, de auteur e.a.', kortom: een soort Elckerlyc), is begrijpelijk. Als er 'Niemand' is, dan wordt hij geheel teruggeworpen op zichzelf. De grond die het onder zijn voeten begeeft, is ook en vooral zijn ethische fundament. Hij kan dat niet meer ontlenen aan een door anderen geformuleerde moraal en zal het dus opnieuw zelf moeten uitvinden. Misschien is voor deze 'Hij' het schrikwekkendst dat de instantie bij wie Marieken nog om vergeving kon vragen, verdwenen is en dat hij zijn eigen geweten zal moeten leren beantwoorden, maar daarvoor zal hij dat dan eerst moeten ontwikkelen.

Claus laat tussen de verschillende tonelen een bel klinken waardoor het stuk de allure van een heidense mis krijgt. Hij laat Marieken in het laatste toneel met een 'innig, verzadigd, en toch uitdagend [lachje]. Het lachje van Venus' een goddeloze wereld inwijden. Dat is een wereld waarin de mens hetzelf zal moeten doen.

Vrijdag

Vrijdag is de dag van Freia, van Venus én de dag van Christus' kruisdood. Op deze dag komt Georges Vermeersch thuis uit de gevangenis. Georges is een gesloten, hardwerkende, plichtsgetrouwe man die hecht aan normen en waarden. Desondanks heeft hij zich door zijn minderjarige dochter Christiane laten verleiden. Zij is een regelrechte hedoniste die in haar opvattingen lijnrecht staat tegenover Georges. Is het juist daardoor dat hij verleid wordt? In ieder geval blijkt Georges een geweten te hebben, want hij schaamt zich in de gevangenis te zeer om zijn vrouw Jeanne onder ogen te komen. Zij begint in die tijd een verhouding met de buurman Erik, die na een confrontatie met Georges het veld ruimt.

Na veel razernij en dreiging komt het op de avond van de kruisiging tot een purificatie. Na het drinken van water verwijdert Georges een kapselmodel van de wand en hangt daarvoor in de plaats een door een medegevangene getekende Christuskop. De drie personages, alsmede het uit de verhouding tussen Jeanne en

Erik geboren dochtertje Elisabeth, kunnen nu gelouterd hun leven opnemen. Binnenshuis althans, want Claus heeft nog iets in petto. De omwonenden komen voor het huis hún geweten nog even laten spreken: ‘Georges komt naar buiten als ge durft. Lelijke hete hond, wij gaan U leren. Wij gaan U arrangeren, hoerenjager.’

Er is ook over *Vrijdag* wel gezegd dat het stuk zich zou verzetten tegen de gangbare katholieke moraal en het incesttaboe en dat het gevangeniswezen er satirisch te kijk wordt gezet. Dat er in het stuk ‘reclame’ wordt gemaakt voor incest heb ik er nooit in kunnen lezen. Georges loochende in eerst instantie de beschuldiging van zijn dochter, maar hij gaf blijk van een behoefte aan boetedoening. Hij schaamde zich en ook Jeanne is zich haar verantwoordelijkheid bewust: ‘'t Is mijn schuld: mea culpa,’ zegt ze.

De kern van Georges' relatie met zijn dochter is een dialectische. Hij verafschuwt haar gedrag, omdat zij het volkomen tegengestelde vertegenwoordigt van wat hij aan normen en waarden hanteert, maar juist daardoor ziet hij in haar een kant van het leven waaraan hij niet deelneemt en die daardoor des te verlokkender is.

Christiane wordt zijn ‘Moenen’. Het verschil met Marieken is echter dat de middeleeuwse loutering van buitenaf geëntameerd werd, terwijl Georges' reiniging van binnen, zowel in hem, als binnenshuis, plaatsvindt. Daardoor is deze wellicht eerlijker dan

een mogelijk hypocriete openbare biecht, maar hij blijft buiten het zicht van de omgeving. Wie dus de dreigende lynchpartij uitsluitend als een verzet tegen de gangbare katholieke moraal interpreteert, ziet over een aantal nuances heen. Claus, zo valt uit de literatuur over het stuk op te maken, heeft *Vrijdag* met behulp van allerlei allusies vormgegeven als een katholieke eredienst. Je zou het gedrag van Georges en deze vormgeving als een oproep kunnen opvatten de wijding meer van binnen te laten plaatsvinden. De individuele schuldbelijdenis van Georges Vermeersch is van een geheel andere aard dan de collectieve volkse verontwaardiging, zoals die aan het eind van het stuk blijkt.

Dat maakt van *Vrijdag* een stuk dat niet afrekent met de moraal zelf, maar dat zich te weer stelt tegen de schijnheiligheid waarmee deze beleden wordt. Een hypocrisie waarvan de protesten voor Georges' huis niet ontbloot zullen zijn. Het vertrouwen van Claus in de volksaard is immers niet groot, zoals al bleek in zijn eerste roman, *De Metsiers* (1951). Claus bleeft zich ook daarna intensief met de Vlaamse volksaard bezighouden.

Intermezzo: Claus als Faust?

In zijn voortreffelijke studie over Hugo Claus en de oudheid, *De mot zit in de mythe*, noemt Paul Claes de naam van Faust niet één keer. Dat heeft uiteraard met de inzet van zijn boek te maken. Toch is het opvallend dat het accent van het hoofdstuk over Oedipus ligt op de psychoanalytische aspecten, waarmee de kwestie van schuld en boete onderbelicht blijft.

Faust sluit zijn handeltje willens en wetens; in latere versies ontsnapt hij vervolgens toch aan zijn afrekening. Oedipus begaat zijn zonden zonder dat hij zich daarvan bewust is en steekt zich desalniettemin uit schuldbesef de ogen uit. Ongetwijfeld zeggen deze varianten iets over de morele opvattingen van de vertellers of de vragen die zij aan de orde willen stellen. Claus verdiept zich indringend in de (al dan niet Vlaamse) mens en ‘in ruil daarvoor’ kan hij zijn boeken schrijven. Ofzijn positie eerder te vergelijken is met de ontsnappende Faust of met de schuldbewuste Oedipus blijft daarbij in het midden. Menigmaal identificeert hij zich met de Moenens, maar vaak gaat zijn engagement ook uit naar de zwakkeren, de slachtoffers. In een aantal gevallen is het niet ondenkbaar dat die twee categorieën elkaars equivalenten zijn.

Politieke poppenkast

In 1970 gingen twee, halverwege de jaren zestig geschreven toneelstukken van Claus in première: *Tand om tand* en *Het leven en de werken van Leopold II*. Beide zijn te beschouwen als afrekeningen met de Belgische politiek. In het eerste wordt Vlaanderen ‘in een nabije toekomst’ getekend als een zelfstandige fascistische staat onder leiding van ene Arthur Windericks en diens opvolger, zijn zoon Leo.

In de vorm van een televisieuitzending wordt verslag gedaan van een schijnproces tegen Jan van der Molen die gezocht werd vanwege het zingen van onbetamelijke

liedjes en desertie. Toen zijn vader weigerde te vertellen waar zijn zoon was, werd hij in een herstructureringscentrum gedood. Jan van der Molen wordt wegens de moord op Arthur en een hele reeks andere aanklachten ter dood veroordeeld en geëxecuteerd. De tragiek is dat de leden van de verzetsgroep waar hij deel van uitmaakte -de Wespen -geen haar beter zijn dan de zittende machthebbers. Goed beschouwd komt geen mens er goed vanaf. Het toneelstuk schetst een dermate ontluisterend beeld van een extreem nationalistische staat, met een bevolking die zucht onder angst, corruptie. verraad en terreur, dat het Franstalige Théâtre National het niet durfde te spelen omdat het een te anti-Vlaamse indruk zou maken. Claus moet zich voor dit toneelstuk in hoge mate ingegraven hebben in de toenmalige Vlaamse politieke sfeer.

De ironie wilde dat Claus' commentaar op de Belgische koloniale geschiedenis, *Het leven en de werken van Leopold II*, door de kritiek werd afgedaan met termen als ‘politiek gezever’, ‘kinderachtig’, ‘poppenkast’. Natuurlijk is een oordeel over een toneelstuk mede een kwestie van smaak en is het goed mogelijk over de hoeveelheid satire van mening te verschillen, maar de critici die deze oordelen velden, moeten over het hoofd gezien hebben dat ze op deze wijze geen oordeel velden over Claus' toneelstuk, maar over de politiek zoals die op het toneel bedreven werd en die bestond in ieder geval in de ogen van de schrijver uit politiek gezever en kinderachtige poppenkast.

Politiek gezever

De flaptekst van *Belladonna* (1994) meldt dat het boek ‘een roman is over de teloorgang van liefde en creativiteit, een spel van relativering en maskerade in een samenleving waarin geen enkel woord, geen enkele handeling, eenduidig is.’ Die laatste krasse typering klopt. Al op bladzijde acht legt Claus een minister de uitspraak ‘De politiek is de kunst van het mogelijke’ in de mond en je hebt van Claus' werk weinig begrepen als je er niet meteen achteraan denkt: ‘En van het onmogelijke.’ Zoons raken door hun examens, omdat hun vader tezamen met de directeur in de denktank van de liberalen zit. Koekjes waar mensen aan bezwijken worden zonder problemen aan het Zaïrese leger verkocht en als er soldaten aan overlijden, verkoopt men de misbaksels door aan de bevolking. Als je iets van iemand wilt, bel je hem op, geeft hem een compliment en zegt achteloos: ‘Zeg, terwijl ik je aan de lijn heb, ik heb jou een voorstel te doen...’ en vervolgens maak je zo langdurig duidelijk dat je iets niet wilt dat zelfs een dove begrijpt dat het je juist daarom te doen is. Maar gezégd heb je het dan niet. Het verbluffende is dat niet alleen van alles mogelijk is, maar dat zo veel vervolgens zonder problemen goedgepraat kan worden. Soms vallen daad en hypocriete biecht zelfs samen. Als je het museum wilt opheffen, dan noem je dat niet ‘het museum opheffen’, maar: ‘een pluriform omnivalent Cultureel centrum installeren’, et voilà. Claus maakt en passant glashelder dat ‘politiek’ gezever bepaald niet alleen voorkomt in politieke kringen, maar dat de hele Vlaamse maatschappij er van is vergeven.

Stinkende waarheid

In Claus' meesterwerk, *Het verdriet van België*, meet de auteur zich een alter ego aan: de jonge auteur Louis Seynaeve. Evenals Claus zelf‘verkoopt’ zijn personage zijn ziel aan zijn omgeving, -het kostschoolmilieu, de familie en het land -in ruil voor een verhaal, getiteld *Het verdriet*. Dat is tevens de titel van het eerste deel van de hele roman, waardoor de suggestie wordt gewekt dat Louis de verteller is. Hij zendt het relaas in voor een prijsvraag van *Het laatste nieuws*. Daar wordt het echter afgewezen omdat het minderwaardig, cru en ‘te onoverzichtelijk voor de gewone lezer’ zou zijn. Als ik me even lid waan van de jury die de inzendingen moest beoordelen, dan kan ik me bij dat laatste oordeel wel iets voorstellen. Hoewel ik geen flauw benul heb wie ik me bij ‘de gewone lezer’ moet voorstellen, is over de structuur van Louis' vertellen wel iets op te merken. Hij verhaalt, net als zijn schepper Claus dus, niet lineair. Eigenlijk bestaat zijn roman uit een grote hoeveelheid scènes en dialogen, die tezamen een verhaal opleveren met de structuur van een lappendeken. Vorm en inhoud zijn juist daardoor goed op elkaar afgestemd. Claus - pardon: Louis vlecht de verschillende motieven, het katholieke (kostschool)milieu, de familie en ‘Vlaanderen’ op zo'nwijze door elkaar dat ze onontwarbaar met elkaar verbonden zijn. Zo schept hij een sociale wereld waarin al die lagen door elkaar lopen, ongetwijfeld omdat dit ‘in de werkelijkheid’ ook zo is.

Dat ‘de jury’ Louis' verhaal minderwaardig en cru noemde, zou wel eens kunnen liggen aan het feit dat de Vlaamse politieke en sociale werkelijkheid er zo

ontluisterend scherp in getekend wordt en dat het daarom, in de woorden van de vader van Louis ‘stinkt naar de waarheid’. En dan geldt voor *Het verdriet* van Louis hetzelfde als voor *Het levenen de werkenvan Leopold II* van Claus: die kritiek geldt niet de literaire prestatie, maar de wereld die in het verhaal getoond wordt.

En, inderdaad, die zou mij als Vlaams jurylid ook niet zinnen. Ik laat de psychologische ontwikkeling van Louis hier uiteraard even buiten beschouwing en beperk me tot de sociale aspecten. Het volstrekt apolitieke opportunisme van zowel Louis' vader die dat met gevangenisstraf moet bekopen, als zijn moeder die haar man de horens opzet wanneer haar dat in verband met maatschappelijke vooruitgang goeddunkt, als zijn grootvader, als bijvoorbeeld de politieman Van Paemel die daarvoor na de oorlog met een hoge post bij een ministerie beloond wordt, is schrikbarend. De Vlaamse wereld die in *Het verdriet* getekend wordt, is welhaast onbegrijpelijk. Er heerst een buitengewoon bekrompen moraal die slechts aan de oppervlakte werkt en die schijnheilig is, omdat hij volstrekt ad hoc is. Men verkoopt als Faust *à la minute* zijn ziel als er enig persoonlijk, vaak materieel gewin in het verschiet ligt.

Dat (a)politieke onbenul is historisch nog wel enigszins verklaarbaar. Naar Nederlandse opvattingen was

een NSB'er een landverrader, maar Vlaamse collaboratie met de Duitse zijde *kon* ‘ook’ opgevat worden als een hang naar een groot Dietsland, dus als verzet tegen de Waalse overheersing, voortvloeiend uit de behoefte aan Vlaams separatisme. Op deze manier wordt het scheiden van politiek ‘goed’ en ‘kwaad’ een nogal lastige zaak. Welk politiek systeem er ook vigeert, maakt immers niet uit, zo lang het maar niet Waals is.

Claus' roman laat zien dat er na de oorlog nauwelijks iets verandert, hetgeen gezien het bovenstaande niet verwonderlijk is. Het doet denken aan het slot van *Van den vos Reynaerde:* wanneer de vos het wankele politieke systeem van koning Nobel (‘What is in a name?’) ondergraven heeft door aan te tonen dat bijna iedereen corrupt is, maakt hij zich met zijn familie uit de voeten. Hij vlucht ironisch genoeg naar ‘de woestine’, alsof het rijk van Nobel dat moreel gezien niet al was. Maar daarmee is het verhaal niet af. Firapeel, het luipaard, grijpt in. De goede lezer heeft aan een half woord genoeg: dat is een greep naar de macht. Het wordt al snel duidelijk dat er niets verandert. De maatregelen die Firapeel neemt zijn even impulsief, wreed en dom als die van zijn voorganger.

Het is Claus wel eens, en dat klinkt dan half als literair compliment, half als sociaal verwijt, voor de voeten geworpen dat hij de Vlaamse wereld niet analyseert, maar voornamelijk verbeeldt. Je kunt je in alle gemoede afvragen of dat de taak van de schrijver is: analyseren. Claus heeft zich er, evenals zijn Louis, nooit iets van aangetrokken en ondanks zijn onmiskenbare engagement fabuleert hij er lustig op los. Een andere, niet-literaire vraag is of Vlaanderen te ‘analyseren’ is.

Realistisch intermezzo, een encyclopedie

De corrupte wereld die Willem, de verteller van *Van den vos Reynaerde*, tekent, komt in het werk van Hugo Claus terug. Daartussen zitten ruim zeven eeuwen. Hoe komt het dat er zo weinig veranderd is?

Dirk Barrez probeert in *Het land van de 1000 schandalen. Encyclopedie van een kwart eeuw Belgische affaires* de nogal onfris ruikende zaken op een nuchtere manier in kaart te brengen.

Wat Claus vertelt, biedt nog een ontsnappingsmogelijkheid. Het is immers slechts fictie. Maar Barrez bewijst op uiterst prozaïsche manier Claus' gelijk. Zijn encyclopedie voorziet de sfeer die de auteur in bijvoorbeeld *Belladonna* opriep van feitelijke ondersteuning. Je gaat al lezend ineens begrijpen waarom het magisch-realisme in Vlaanderen het zo goed deed.

Het handzame en meteen verontrustende is dat na elk lemma een aantal verwijzingen naar andere lemmata volgt, waaruit de kruisbestuiving van de verschillende schandalen glashelder blijkt. Het aantal namen dat onder diverse affaires genoemd wordt, is zo groot dat het moeite kost te geloven dat België zo reilt en zeilt. Goed beschouwd doet het dat ook niet: België is het enige West-Europese land met een reeks van negenentwintig onopgeloste moorden (waaronder een politieke moord), met ministers die gevangenisstraf oplopen of verdienen en tenminste hun politieke verantwoordelijkheden ontlopen en politiesystemen die elkaar voornamelijk tegenwerken.

De sfeer die Claus in zijn romans en toneelstukken oproept, is ook in klinische definities te vangen - zo blijkt uit deze encyclopedie. Barrez behandelt naast een ontluisterende hoeveelheid namen een aantal begrippen die lezers van Claus' werk als situatie bekend zullen voorkomen. Daardoor lijken sommige lemma's welhaast letterlijke weergaven van motieven uit Claus' oeuvre:

> *Affairisme*: Fenomeen waarbij politici en ambtenarij de oogmerken en de belangen van de privé-sector te zwaar laten doorwegen in de besluitvorming; zakelijke belangen krijgen dan vaak voorrang op het algemeen belang, (zie bijvoorbeeld ook ABOS, ontwikkelingssamenwerking en tal van andere trefwoorden)
> *Cliëntelisme:* Politiek systeem waarbij de partijen en politici hun kiezers trachten te binden door hen zogenaamde gunsten te verlenen. Deze politieke klantenbinding kan maar gebeuren wanneer politici, administratie en zelfs gerecht en parket - denk maar aan de mogelijkheid om vervolgingen te seponeren -niet naar behoren werken. Wanneer de toegang tot sommige collectieve goederen, zoals sociale huisvesting of tot sommige ambten en jobs of tot sommige uitkeringen maar verkregen kan worden via politici, of anders enkel met heel wat inspanningen en na veel aandringen, wanneer met

> andere woorden uw rechten maar uw rechten zijn wanneer een politicus ze voor u verkrijgt, dan gedijt cliëntelisme volop. [...]
> *Dienstbetoon* - is misschien wel de sterkst ontwikkelde politieke sector in België. [...] Dienstbetoon is bedoeld om de kiezers te binden door hen ervan te overtuigen dat de politicus of politica in kwestie hun problemen kan oplossen, in meer dan één geval door te suggereren - of zelfs meer dan dat - dat de wet niet altijd even strikt toegepast hoeft te worden.

Onder de kop ‘corruptie’ noteert Barrez droogweg: ‘Wellicht mag men aannemen dat een politiek-administratief systeem zoals het onze, waar cliëntelisme en dienstbetoon stevig ontwikkeld zijn en normvervaging in de hand werken, een voedingsbodem is voor corruptie.’ ‘Wellicht’ - dat lijkt me een gaaf voorbeeld van een eufemisme.

Evenals in de romanwereld van Claus is er in de Vlaamse werkelijkheid sprake van een ongelijke machtsverdeling. Van oudsher is er een kleine politieke kaste die in netwerken van macht, zo niet vooral, dan toch zeker óók het eigenbelang niet uit het oog verliest en daarbij het privé-belang schaamteloos verweeft met welk ander algemeen belang dan ook. Daardoor zijn politici nauwelijks nog te beschouwen als volksvertegenwoordigers, is het logisch dat ‘het volk’ flegmatiek en opportunistisch wordt en de democratische gevoelens niet erg diep wortelen. Omdat de encyclopedie geen literaire aspiraties kent ontbreken de lemma's *Faust* en *Moenen*, maar zowel het boek van Barrez als het werk van Claus wordt ruim bevolkt door hun nazaten.

Het is dan ook volstrekte ironie - en voer voor een operetteske roman, meneer Claus! -dat men voor een *smeerpijp*, die geheel volgens Belgische folklore viermaal duurder werd dan oorspronkelijk geraamd was en bedoeld was om *afvalwater* van fabrieken af te voeren, uiteindelijk geen andere bestemming wist dan het laten stromen van schoon *drinkwater*. Wie zich door deze ‘gelukkige wending’ gelouterd voelt - hij bladere enige tijd door de encyclopedie (de zaak Dutroux, de Dassaultaffaire, de bende van Nijvel, de zaak Cools, het bijna complete falen van de magistratuur) of leze enige bladzijden Claus.[1.]

Een krijtlijn in de modder

Wie aan Claus en Barrez' encyclopedienog niet voldoende heeft, kan zich met behulp van Jef Geeraerts' boeken over het politieduo Vincke en Verstuyft geheel in de sfeer van cliëntelisme, baantjesjagerij en corruptie onderdompelen. Elke hedendaagse Vlaamse schrijver zit vastgeklonken aan de duivelsput waar hij in woont en hij kan er in zijn werk nauwelijks aan voorbij. Al is het maar zijdelings, hij laat zijn licht even op het Vlaams maatschappelijk functioneren schijnen, zoals Herman Brusselmans in *Guggenheimer wast witter*:

> Dat de ouwe Guggenheimer midden in de nacht kon worden begraven, op het beroemde, exclusieve Gentse kerkhof Campo Santo dan nog, had Guggenheimer weten te regelen omdat hij de burgemeester van Gent, Frank Beke, redelijk goed kende, in die zin dat hij over de rooie rakker

> het een en ander wist wat in politieke kringen weleens het daglicht wil schuwen. Bijvoorbeeld dat Beke geregeld in een zeker kabardoesj in Kortrijk vertoefde; dat Beke een hoop smeergeld in z'n zakken bleef steken bij de eeuwig voortdurende renovatiewerken aan onder andere het Zuid en de Vrijdagmarkt, en dat Beke de Groenen een hand boven het hoofd hield omdat hijzelf 51 procent van de aandelen bezat in een bomenkwekerij in Lochristi, zodat het hem alleen maar goed uitkwam dat de Groenen de hele tijd nieuwe bomen wilden planten in het stadsbeeld.

Toch houdt Brusselmans de Vlaamse wereld verder nogal op afstand. Zijn *Logica voor idioten* gaat voornamelijk over het wel en wee van de hoofdpersoon, terwijl het verhaal zich afspeelt eind '96, begin '97, toch een tijd dat er in België wel het een en ander aan de hand was.

Tom Lanoye schreef met *Het goddelijke monster* wel een boek dat wortelt in het hedendaagse België. In eerste instantie lijkt het boek voornamelijk over Katrien Deschryver te gaan, van wie al in de eerste regel verteld wordt dat ze haar man -overigens min of meer per ongeluk - doodschiet. Maar evenals bij Claus wordt haar persoonlijke verhaal al snel een familiegeschiedenis. Bovendien krijgt, omdat haar man het

brein achter de fiscale constructies van de familie was, de thematiek al snel maatschappelijke trekjes.

De personages zijn nogal karikaturaal. Zo is er oom Leo, specialist in corruptie, affairisme, cliëntelisme en achterkamertjespolitiek:

> Wetten en reglementen lapte hij aan zijn laars. Als hij haast had of er gewoon zin in had, parkeerde hij zijn Mercedes op de vluchtstrook van de autostrade en klom een beekje en prikkeldraad over. Dat was de kortste weg naar zijn bedrijf dat als een gigantische betonnen schuur langs de autostrade lag. De eerstvolgende afrit bevond zich vijf kilometer verderop, tot dagelijkse ergernis van Leo. Het lag niet in zijn natuur een andere weg te nemen dan de kortste. Daarom juist had hij bij de bouw van de autostrade gevraagd een afrit te voorzien speciaal voor hem en zijn bedrijf. Dat was hem geweigerd. Als straf liet hij een productieketen naar het buitenland verhuizen. Vijfhonderd jobs weg. Daarna werd hem nooit meer iets geweigerd. De boetes voor de foutgeparkeerde Mercedes verscheurde hij. De ene rijkswachter die het aandurfde de Mercedes te laten wegtakelen, maakte nooit nog promotie.

Hij is ook degene die de verschijning in de pers van de kwestie Dutroux, die een enkele keer in het boek opflikkert, van harte verwelkomt, omdat deze de publieke aandacht af kan lijden van hun familiaire belangen:

> ‘Als gij er nog eens naar luistert, gaat dan op uw blote knieën zitten en dankt de hemel voor het goede nieuws. Er is een Waalse klootzak opgepakt die, samen met zijn vrouw, een serie kinderen misbruikt heeft en vermoord. Op video gezet en alles. Meiskes van een jaar of zeven, acht.’
> ‘En dat is goed nieuws?’
> ‘Hun verhaal zal weken in het lang en in het breed op het eerste blad van iedere gazet staan. En de lezers zullen morgen, puur van het snotteren, niet eens tot aan de vijf geraken, waar uw dochter haar man neerschiet en voor verhoor wordt opgepact. Goddank zonder foto van haar of Dirk, of van die twee op hun trouwdag. Althans niet in de drie gazetten die ons goedgezind zijn. Gelukkig zijn dat ook de grootste. Maar goedgezind of niet, het heeft veel spraakwater gekost om de hoofdredacteurs te overtuigen. En maar een van de drie ging akkoord om, behalve de foto, ook het woordje moord weg te laten. Uit de kop van het artikel dan toch.’

Het zwakke verweer komt van zijn broer, de oom Herman in het verhaal. Is oom Leo veruit de duisterste figuur - hij is de verpersoonlijking van een hedendaagse Moenen, die zijn broer genadeloos opzadelt met de praktische en illegale consequenties van de dood van hun financiële architect -, het morele verval is in oom Herman nog schrijnender getekend. Hij moet er een geweten op nahouden, maar als dat spreekt dan blijkt zijn ‘spiegeltje, spiegeltje aan de wand’ inmiddels ook niet meer ondubbelzinnig te functioneren en blijkt de morele standvastigheid waar hij in den lande om bewonderd wordt hypocriet:

Nee, dacht hij, zich herstellend, zijn spiegelbeeld in de ogen kijkend. Leo heeft geen gelijk. Een slecht mens ben ik niet. Ik ben juist uit de politiek gestapt omdat ik het cynisme en de corruptie niet meer aan kon zien. Natuurlijk, er worden al eens zaken geregeld achter de schermen. Uiteraard belanden heilige beginselen daarbij met hun twee voeten op de grond, eerder dan in het luchtledige te blijven zweven. Zo gaat het overal, in elk beroep. Wie eerlijk is, zal dat bekennen. Een theorie is zuiver en beheersbaar maar van theorieën alleen kan een mens niet leven. Voedsel wordt verbouwd op een veld en als het regent ligt dat voedsel in de modder. Belet ons dat om honger te hebben? Nee. Het voedsel wordt geoogst, modder of geen modder. Zo is het altijd gegaan, in alle eeuwen, in alle beschavingen. Wie het tegendeel beweert, liegt.
Herman kon daar zelf goed genoeg over meepraten. Hij was niet de geestdrijver voor wie hij door zijn vijanden werd versleten. Ook hij had afspraken gemaakt op semi-officiële canapés, achter de schermen, in geheime conclaves. In de oppositiekranten zouden die afspraken gesjoemel zijn genoemd, toonbeelden van de arrangementscultuur. Maar als puntje bij paaltje kwam, was de hele gemeenschap ermee gebaat, ook de oppositie. Herman zou die afspraken nu opnieuw maken, ze najagend met evenveel vuur. Waarom niet? Een leven van conse-

> quentie zonder compromissen was onleefbaar. Dictators, die waren consequent. Was dat dan zoveel beter?
> Maar in de modder lag ook een krijtlijn. Misschien was ze niet altijd even duidelijk getrokken. Maar achter die lijn werd de hoeveelheid voedsel steeds kleiner en de hoop modder steeds groter.

Jef de Decker is de onderzoeksrechter die de 'moord' op Dirk Vereecken moet onderzoeken en hij pakt Katrien extreem hard aan. De lezer die ruim de tijd heeft gehad kennis te maken met Katrien en enig begrip voor haar heeft gekregen, voelt dan waarschijnlijk weinig sympathie voor De Decker, maar Lanoye geeft hem een verleden mee dat veel van zijn bitterheid en hardheid verklaart: 'Zijn dossier was daar blijven liggen, stof en schimmel vergarend. Bijna was de zaak verjaard. Vlak daarvoor speelde De Decker twee processen-verbaal door aan de pers en het spel zat op de wagen. De afvalbaron kreeg een proces en De Decker Willy kreeg een blaam. De afvalbaron won zijn proces (procedurefouten) en. De Decker Willy kreeg een tweede blaam (zijn gedacht gezegd tegen zijn chef).' Bovendien gaat het De Decker niet alleen om een bekentenis van Katrien, maar vooral om het netwerk dat zich achter Vereecken uitstrekt, waarvan hij terecht de corrupte wortels vermoedt in de familie Deschryver, die door ingrijpen van oom Leo onzichtbaar gemaakt dreigen te worden. Deze onderzoeksrechter slaat vanwege zijn fanatieke inzet als literaire pendant van Jean-Marc Connerotte geen slecht figuur. Hij is dan ook degene aan wie een analyse van 'het systeem' wel toevertrouwd is:

> Kende je eigenlijk het systeem? Als je een rondje gaf, wilde hij wel eens de grote lijnen tekenen.
> Op de rug van een bierkaartje trok hij een horizontaal lijntje. Boven het lijntje, zei hij, lag het ogenschijnlijke land. Daar hadden jij en hij het voor het zeggen. In blokletters: democratie. Hij trok er direct een groot kruis over. Onder het lijntje, zei hij, lag het werkelijke land. Blokletters: bananendemocratie. In plaats van een kruis begon hij een pijl te trekken, van links naar rechts. De controle in de bananendemocratie lag bij: de big business. Internationaal, meer zwart dan wit. Wapenhandel, drugs, petroleum, diamant en wijvenhandel. Die business stak onze grote partijen vol met haar stromannen. En die partijen staken onze staat vol met hun mongolen. Het eerst en het meest in het gerecht. De helft van zijn collega's was mongool. Dat was de eerste pijl: big business, grote partijen, kleine mongolen. De tweede pijl vloog omgekeerd. De voltallige familie van elke mongool stemde voor de partij die hem tewerkstelde, zodat die partij aan de macht bleef en de mongool in haar schoot carrière kon maken. De partijen arrangeerden deals voor de big business, zodat zij big business blééf. In ruil daarvoor spekte zij de partijkas, met extra spek voor de mongolen die het meest carrière hadden gemaakt. Voilà. Twee pijlen, samen een volmaakte cirkel. Verdorie, nu had hij het toch nog op één kaartje gekregen. Hier, je mocht het in je zak steken. Om naast je krant te leggen als je je, al lezende, weer eens afvroeg: Hoe is het in godsnaam mogelijk?

De roman van Tom Lanoye tekent 'een uiteenvallende familie in een uiteenvallend land', zoals de flaptekst het zegt en de symboliek daarvan is duidelijk. Zijn analyse is helder en vernietigend, maar anders dan Claus, houdt hij afstand. Hij stapt niet, zoals Claus, met zijn personages de modder in, maar beschrijft hen vanuit het perspectief van een alwetende verteller. Wanneer Dirks stoffelijk overschot naar België vervoerd wordt, rijdt zijn ziel op de lijkwagen mee en kijkt uit over het landschap. Zijn vroegere ergernis en spot met betrekking tot de lelijkheid van het land van zijn jeugd en zijn leven slaan om in begrip en liefde.

> Kijk toch naar die rondborstig lelijke Belgische straten! En naar die heerlijk rommelige vergezichten met, voor zover het oog reikt, spoorwegen, autostraden, lintbebouwing, villawijken, en kanalen met versleten bruggen. [...] Het dichtste wegennet ter wereld. Met - akkoord! - de slechtste wegbewijzering en met nog altijd overal files. Maar waarom zou het anders moeten zijn? Verander het en België is België niet meer.

Onderweg legt hij nog even uit op welke lukrake en eigenzinnige manier er in België gebouwd wordt en hoe die lelijkheid op mensenmaat ontstaat. Het loopt zelfs uit op een lofdicht:

> Maar ook de gedrochten zelf hadden hun waarde. Ze waren monumenten van het irreële, het ondenkbare. Odes aan de improvisatie als kunstvorm tot op het hoogste niveau. Het was als in de vrije natuur: hier heerste bloemenpracht, daar stonk verrotting. Je kon dat schandalig vinden als je dat wilde, of slordig, of ongeciviliseerd en misschien was het dat ook. Maar wat dan nog? Het was tenminste echt. En het beschaamde zich niet voor die authenticiteit. 'Als je een houten been hebt, laat het dan zien en doet niet alsof je een ballerina bent.' Plus daarbij: was leven in een plantsoen dan zoveel plezanter misschien? Het was maar wat je lelijk wilde vinden.

De manier waarop Dirk hier denkt, spiegelt de indifferentie van oom Hermans bespiegeling over zijn geweten. Het maakt allemaal niet uit, het is maar hoe je het bekijkt, het is maar hoe je het noemt. Op die manier bekeken is de zaak-Dutroux een mooie meevaller. Het is de mentaliteit waar De Deckers c.s. zich op stukloopt. Maar opnieuw is het een beschrijving van Dirks denken en blijft Lanoye in elegante ironie boven hem zweven. Hij noemt de verrotting, maar maakt hem nauwelijks voelbaar. Hij noemt het houten been, laat het zien, maar blijft zelf ballerina en meet zich het kunstbeen niet aan. Lanoye laat zich niet verleiden door het kwaad en daarmee is zijn roman eerder vergelijkbaar met dat plantsoen dan met die modder en wordt het nooit die 'ode aan de improvisatie als kunstvorm tot op het hoogste niveau'. Het is natuurlijk zeer de vraag of hem deze distantie kwalijk te nemen valt. In het algemeen gesproken is deze gebrekkige overgave misschien zelfs wel te prijzen, want daardoor heeft zijn werk een zekere beschouwelijke en analytische waarde. Op het literaire vlak echter ontstaat spanning tussen de vorm van de roman (plantsoen) en de wereld (modder) die deze tracht te beschrijven. Het valt te vermoeden dat Lanoye de liefde en het begrip die hij aan Dirk toeschrijft zelf niet kan opbrengen en dat hij zich maar in beperkte mate met het irreële, het ondenkbare wil inlaten. 'Dirks mayonaise der verzoening' is aan Lanoye duidelijk niet besteed.

Claus Faust

Dirks lofdicht op België is goed bruikbaar als typering van het werk van Hugo Claus, zeker voorzover het zijn laatste twee romans, *De geruchten* en *Onvoltooid verleden* betreft. Het zijn waardevolle gedrochten. Gedrochten vanwege hun lappendekenstructuur en de 'lelijkheid' van de beschreven gebeurtenissen. Tevens zijn het monumenten van het ondenkbare, blijkbaar is niet alleen de politiek de kunst van het onmogelijke. Het zijn monumentale odes aan de improvisatie, want Claus verzinkt evengoed in de bloemenpracht als in de verrotting die hij allebei niet beschrijft maar verbeeldt, waardoor zijn boeken aan authenticiteit winnen. Dat ligt niet in de laatste plaats aan zijn vermogen zich te identificeren met zijn personages, waarbij hij niet schroomt zich het houten been aan te meten. Dat samenvallen met de personages vindt niet, zoals in *De Metsiers*, plaats door zich om het hoofdstuk in een van hen te verplaatsen, maar zoals in *Het verdriet van België*. In het veelstemmige *De geruchten* worden de verschillende personen via een personale vertelwijze

gepresenteerd en er zijn momenten dat het perspectief omslaat in een ikperspectief. De verteller verdwijnt op dat moment en valt samen met zijn personage. In *Onvoltooid verleden* ligt het perspectief schijnbaar geheel bij Noël, want de roman is opgezet als een lang verhoor en laat de gebeurtenissen geheel via de antwoorden van Noël tot de lezer komen.

Wat er verteld wordt, biedt geen flatteus portret van de Vlaamse maatschappij. Toch sprak het juryrapport van de Libris literatuurprijs over een ‘barmhartige’ roman. En dat is terecht, denk ik. Claus' faustiaanse krachten laten hem afzinken in de psyche van zijn personages en juist aan die betrokkenheid ontleent hij zijn kracht, maar je kunt dat, denk ik, alleen maar opbrengen als je *au fond* een vorm van liefde voelt. Pas dan kan die vorm van authenticiteit ontstaan.

Lanoye schrijft meer interpreterend en houdt een zekere ironische afstand ten opzichte van zijn Vlaamse personages, Claus schrijft beeldender en identificeert zich, laat zich meer verleiden door de Vlaamse afgronden. Beiden zijn daarmee getypeerd als ‘geëngageerd’, maar de aard van hun betrokkenheid is zeer verschillend. De historie wil dat het verwijt dat men Tom Lanoye naar aanleiding van zijn laatste roman zou kunnen maken, namelijk dat de afstand die zijn relativerende ironie schept het echte engagement ontkracht, ook aan Claus wel gericht is, bijvoorbeeld naar aanleiding van *Het leven en de werken van Leopold II*.

Je zou de twee visies als elkaars aanvulling kunnen

beschouwen en het is aan de duivel voorbehouden een definitieve voorkeur uit te spreken. Te meer daar er heus wel scherpslijpers te vinden zijn die op Claus' identificatie iets afweten te dingen. Zijn werkterrein zou dermate de menselijke psyche zijn, dat er wel geengageerdheid blijkt, maar dat zijn ideologische standpunt niet duidelijk wordt. Hij zou ‘belichten’ en niet ‘verlichten’, ‘verhelderen’ en niet ‘ophelderen’. Ik kan het met die vaststellingen wel eens zijn zolang ze niet in verwijtende zin geuit worden. Verlichten en ophelderen lijken me niet per definitie taken voor een schrijver. Bovendien lijkt mij de raadselachtige combinatie van hardheid en deer nis die Claus in zijn romans tentoonspreidt al een politiek statement van jewelste, dat op zijn minst aan het denken zet. Vond Louis Paul Boon al niet dat je de mensen literair een geweten moest schoppen?

Literatuur

Hugo Claus, *De Metsiers*. Amsterdam, 1951; *Masscheroen*. Amsterdam, 1968; *Vrijdag*. Amsterdam, 1969; *Tand om tand*. Amsterdam, 1970; *Het leven en de werken van Leopold II*. Amsterdam, 1970; *Het verdriet van België*. Amsterdam, 1983; *Belladonna*. Amsterdam, 1994; *De geruchten*. Amsterdam, 1996; *Onvoltooid verleden*. Amsterdam, 1998 (Alle boeken van Hugo Claus verschijnen bij De Bezige Bij).
Hans Dütting (samensteller), *Via bestaande modellen. Over Hugo Claus*. De Prom, Baarn, 1984.
Herman Brusselmans, *Guggenheimer wast witter*. Prometheus, Amsterdam, 1996.
Tom Lanoye, *Het goddelijke monster*, Prometheus, Amsterdam, 1997.
Dirk Barrez, *Het land van de 1000 schandalen, encyclopedie van een kwarteeuw Belgische affaires*, Uitgeverij Globe, Groot-Bijgaarden, 1997.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN.

Eindnoten:

1. In De Volkskrant van vrijdag 27 maart 1998 bespreekt Geert-Jan Bogaerts de vertaling van Dirk Schümer, *De kindervangers, een Belgisch drama van Europese omvang* waarin een poging gedaan wordt ‘de affaire-Dutroux te verklaren op basis van moderne sociologische theorieën over de relatie tussen individu en maatschappij’. Het boek geeft zowel Dirk Barrez als Tom Lanoye als Hugo Claus met hun typeringen en analyses gelijk. Het *laisser faire*-kapitalisme met het kastesysteem dat Barrez beschrijft, leidt er toe dat ieder maar voor zichzelf moet zien hoe hij overleeft en daardoor valt de maatschappij als het ware uit elkaar. Op die manier wordt de burger een gevaar voor zichzelf en de samenleving. Schümer schrijft (ik citeer De Volkskrant): ‘Als hoogopgeleide individuen hun rechten uitmelken, maar hun sociale plichten star van de hand wijzen, dan zal het hele gebouw op een gegeven moment instorten, omdat het zijn eigen

fundament heeft ondergraven.' En: 'De staat, die de gemeenschappelijke belangen in evenwicht moet brengen met die van de enkeling, schonk zijn concrete hulp voortdurend aan de cynische criminelen, die van hun kant de staat als een soort medeplichtige aan hun kant wisten te houden.' Na het lezen van de boeken van Barrez, Lanoye en Claus lijkt me dit nog een optimistische samenvatting. Er wordt nog de schijn hoog gehouden van een scheiding tussen 'de staat' en het criminele milieu, terwijl ik inmiddels Faust en Moenen hand in hand met koning Nobel en Firapeel door de burelen heb zien wandelen.

Schümer schrijft ook over de gebrekkige betrokkenheid van de intellectuelen, die bij schrijvers voort zou komen uit het feit dat de collectieve verontwaardiging van het moment een sterk volks karakter heeft en dat het eisen van bescherming van de gemeenschap tegen het non-conformistische denken van de schrijvers indruist. Maatschappelijk gesproken zou je van mensen in het algemeen en dus ook schrijvers misschien mogen verwachten dat zij de barricaden opgaan, literair gezien lijken Jef Geeraerts, Tom Lanoye en Hugo Claus toch hun steentje bijgedragen te hebben?

Joris van Groningen
Een hemels plafond
Over *De vieze engel* van P.F. Thomése

Tussen de vele gedaanten waaronder doctor Faustus rondwaart in de literatuur is Bertus Bovenkamp uit de novelle *De vieze engel* (1996) van P.F. Thomése een opmerkelijke verschijning. Bovenkamp is restaurateur van plafonds, een volleerd vakman, iemand die met veel kennis van zaken zijn werk doet, volgens vaste principes en in een dienende rol. Hij heeft een bloeiend bedrijf in Den Haag met twee medewerkers in vaste dienst. Als restaurateur van plafonds heeft Bovenkamp de hemel steeds binnen handbereik. Door zijn vak vertoeft hij permanent in hoger sferen. De classicistische plafondschilderingen die hij in opdracht herstelt, vormen wat hem betreft het summum van de beeldende kunst: 'Aan de opkomst en neergang van de plafonds viel volgens Bovenkamp het hele lot van de schilderkunst af te lezen. Het plafond was het hoogste wat een schilder kon bereiken. Het was de triomf van het perspectief.'

De afbeeldingen van engelenscharen, wolkenpartijen en vallende figuren als Icaros en Ixion verschaffen 'hem het gevoel dat zich boven hem de hemel opende, een oneindig uitspansel waarvan hij iedere centimeter kende.' Icaros en Ixion verwijzen naar het thema van de hoogmoed en de onvermijdelijke val die daarop volgt. Bovenkamp beschouwt zichzelf als iemand met een opdracht: het redden van deze hemelse plafonds - niet alleen van het verval, maar ook van verwaarlozing en vergetelheid. 'Achter betimmeringen, onder stucwerk, vervuild door nicotine- en vetaanslag ontdekte hij telkens nieuwe wonderen.' Over de pracht der plafonds heeft de tijd een vernis van bederf en moderne lelijkheid gelegd.

Het vak van Bovenkamp is niet meer van deze wereld. Hij spiegelt zich aan oude meesters uit de zestiende en zeventiende eeuw, aan schilders als Gerard de Lairesse, Jacob de Wit en Hendrik Goltzius of Albert Spiers. Het zijn illustere voorgangers die de traditie vormgaven en de regels opstelden, zoals De Lairesse deed in zijn studie *Groot Schilderboek* (1707), het standaardwerk van de classicistische schilderkunst. Net als de meesterschilders uit de Gouden Eeuw werkt Bovenkamp naar bestaande modellen. In zijn optiek is de persoon van de schilder ondergeschikt aan de traditie. Technische precisie, materiaalkennis, beheersing van het perspectief - daar komt het op aan; originaliteit en vernieuwing brengen de traditie slechts in gevaar. Bovenkamp huldigt ouderwetse denkbeelden. Van moderne kunst moet hij begrijpelijkerwijs niets hebben; daarin worden traditie en techniek immers opgeofferd aan de expressiedrang en vernieuwingsdrift van de schilder. Met minachting refereert Bovenkamp aan de eigentijdse plafondschildering die Ger Lataster vervaardigde voor het Mauritshuis toen het museum in 1987 werd verbouwd: 'Het viel toch onmogelijk vol te houden dat die troep van bijeengeveegde vlekken een vooruitgang betekende in vergelijking met de plafonds uit de grote tijd -de barokkunst van Cesar van Everdingen in Huis ten Bosch, een paar kilometer verderop in Den Haag, maar een wereld van verschil.'

Een engel

Als restaurateur belichaamt Bovenkamp de formele, louter technische component van de kunst. Hij cijfert zichzelf volledig weg en beoefent zijn vak uitsluitend omwille van de kunst. Daarin staat hij haaks op het heden. In zijn rol als Faust is hij dan ook een tegendraadse verschijning. Waar de doctor doorgaans wordt neergezet als een romantische, getormenteerde kunstenaar of wetenschapper, die zijn ziel verkwanselt voor volmaakte schoonheid, respectievelijk absolute kennis, daar weet Bovenkamp zijn esthetische idealen al verwezenlijkt. Aan zijn inzichten hoeft niets te worden toegevoegd. Thomése keert in menig opzicht het traditionele Faust-thema om, enigszins te vergelijken met het vertekende perspectief van de *trompes d'oeils* die op de plafonds die Bovenkamp restaureert staan afgebeeld. Toch wordt Bovenkamp verleid zijn opdracht op te geven. Zijn zuiverheid wordt

hem geleidelijk aan ontnomen en in ruil daarvoor krijgt hij een zogenaamde ziel aangemeten. Thomése beschrijft hoe de restaurateur zijn strenge en genuanceerde opvattingen over kunst laat varen en in plaats daarvan volgens naturalistische principes gaat werken.

Analoog aan deze omkering van het oorspronkelijke Faust-gegeven wordt Bovenkamp ook niet door een duivel, maar door een engel verleid, hoewel diens verschijning daar niet onmiddellijk aan doet denken. Hij heet Galimatias Kist en Bovenkamp vindt hem in zijn slonzige pak en met zijn onverzorgde uiterlijk nog het meest op een Jehova's getuige lijken. Niet vreemd, want Kist dient zich aan op een tijdstip waarop leden van deze sekte plegen langs te komen, op zondagochtend. Maar Kist is niet opdringerig, eerder bescheiden, en maakt een wat verloren indruk, alsof hij op voorhand verwacht weer te worden weggestuurd. Bovenkamps nieuwsgierigheid is door zijn vreemde gedrag gewekt, zeker nadat Kist zich heeft voorgesteld en zijn roeping uit de doeken doet. Hij is de tegenhanger van de engelen die Bovenkamps plafonds bevolken, met een naam die massiviteit suggereert. Verwonderlijk is het dus niet is dat zijn voornaam ontbreekt in de genealogieën die van de hemelscharen zijn opgesteld. Maar net als de plafondschilder is Kist iemand met een roeping. Hij zegt te zijn gekomen om Bovenkamps ziel te redden - in plaats van hem in het verderf te storten, zoals in het Faust-verhaal te doen gebruikelijk.

De 'engel' meent dat Bovenkamps persoonlijkheid beter tot zijn recht zal komen indien hij naar eigen inzicht gaat schilderen en zijn herstelwerkzaamheden opgeeft. Iemand met zijn kwaliteiten en talenten heeft als restaurateur zijn plafond toch niet bereikt? In de beoefening van het vrije kunstenaarschap is volgens Kist de ware gedaante van Bovenkamp gelegen. Door niet langer in opdracht, maar zelfstandig te werken, zou hij degene kunnen worden die hij eigenlijk is.

Barok en romantiek

Bovenkamp staat aanvankelijk uiterst sceptisch tegenover dit ouderwetse geloof in het wezen der dingen en is zeker niet van plan het advies van de engel op te volgen, al laat hij zich met enige moeite diens complimenten welgevallen. Het bezoek van Kist brengt echter meer bij hem teweeg dan hij in eerste instantie zou willen toegeven: het zet hem aan het denken over de functie en aard van zijn beroep. Restauratie is bedoeld om een kunstwerk in zijn oorspronkelijke staat te herstellen - meer niet, daar had hij verder nooit bijzondere gedachten aan gewijd. Nu vraagt hij zich ineens af wat te doen als het origineel van meet af aan fouten en onvolkomenheden te zien heeft gegeven. Uiteraard waren deze door de schilder destijds niet bedoeld. Perfectie is vanzelfsprekend onhaalbaar, maar daaraan afgemeten moet de kunstenaar eigenlijk een heel ander schilderij voor de geest hebben gezweefd. Deze gedachten brengen Bovenkamp tot de volgende conclusie: 'Herstellen in de oorspronkelijke staat zou dan moeten zijn: het restaureren van de oorspronkelijke bedoeling en niet van de toevallige uitvoering.'

Bovenkamps overwegingen staan niet op zichzelf. Ze nemen vorm aan wanneer hij de opdracht krijgt tot de restauratie van een plafond waarvan de afbeelding grotendeels is opgelost in een witte vlek. Zuchtend, omdat hij eigenlijk vindt dat het

zijn taak niet is, zet hij zich thuis aan het werk. Getrouw aan zijn opvattingen maakt hij schetsen door beproefde voorstellingen te kopiëren. Naar het voorbeeld van Hendrik Goltzius vervaardigt hij talloze uit de hemel tuimelende figuren die hij vervolgens overbrengt op doek. Uiteraard krijgt Kist deze onder ogen wanneer hij weer eens langskomt. Aanvankelijk kan hij niet veel enthousiasme voor de schilderijen opbrengen, maar geleidelijk aan, met elk volgend bezoek, neemt zijn waardering toe. Ook Bovenkamp begint te geloven in de kwaliteit van zijn werk. Hij raakt zelfs geïnspireerd - niet door de muze, maar door haar tegenhangster, de feeks of het ‘kutwijf’, ofwel zijn overleden vrouw die hem,zo houdt hij zichzelf voor, van zijn ware roeping heeft afgehouden. In een roes werkt hij als een bezetene onafgebroken aan een hele serie doeken. Het idee van een tweede voor hemzelf verborgen gebleven leven, zijn nieuwe persoonlijkheid als kunstenaar begint hem steeds beter te bevallen. Net als Kist groeit hij in zijn rol. Na verloop van tijd brengt Kist hem in contact met een galeriehouder, die maar al te graag bereid blijkt een tentoonstelling te organiseren. Tot zijn stomme verbazing begeeft Bovenkamp zich twee of drie maanden later naar de opening van zijn eigen expositie.

Met deze vernissage neemt het verhaal een ironische wending. Had Bovenkamp zijn laatste opdrachtgever en diens zogenaamd artistieke vriend, die het plafond toch liever zelf deed, al het een en ander aan modieuze en bovenal onzinnige kletspraat over kunst horen verkondigen, op de receptie neemt het geleuter groteske proporties aan. Naar Bovenkamp wordt niet omgekeken, evenmin als trouwens naar de schilderijen zelf, hoewel niettemin de helft van de doeken al blijkt te zijn verkocht en de opgewekte galeriehouder verwacht ook de rest te kunnen slijten. Kunst is in dit milieu van verveelde querulanten alleen van waarde voorzover ze commercieel is. Haar esthetische functie gaat het decoratieve niet te boven.

Het publiek haalt Bovenkamp omlaag. Niet diens hoogmoed dreigt hem fataal te worden, maar de onverschilligheid van de toeschouwers, die niet omhoog willen kijken of daartoe eenvoudigweg niet in staat zijn. Een herstel van zijn esthetische normen, waarvoor het restaureren in aanleg een metaforische aanduiding vormt, is in het huidige artistieke klimaat natuurlijk uitgesloten. Analoog aan de afbeeldingen op zijn schilderijen heeft de val van Bovenkamp zich onstuitbaar ingezet. De restaurateur wordt meegetrokken door Kist. De naar beneden tuimelende figuren hangen tussen hemel en aarde. Met zijn blik omlaag gericht, komt Bovenkamp halverwege Kist tegen die zijn blik omhoog heeft geslagen. Want hoe platvloers ook misschien, in vergelijking met het vulgaire publiek onderscheidt Kist zich in gunstige zin. Uit de beschrijvingen van de schilderijen valt op te maken dat ze zowel Bovenkamp als Kist representeren. Waar Bovenkamp aan een duikvlucht naar beneden is begonnen, daar verheft Kist zich van de grond. De vallende figuren verenigen twee tegengestelde bewegingen en vallen op het doek uiteindelijk samen:

> Een engel die viel niet, die zweefde. Maar zolang het vallen duurde, had ook de tuimelaar de gewaarwording van zweven. Helemaal zeker was hij daar niet van, want het vluchtpatroon was veel onrustiger dan bij engelen. Het vallen leek op een grijpen naar wat ontbrak, een klauteren zonder steun. Het was een grabbelen naar vaste grond, die geheel ten onrechte boven werd gezocht en die weldra, tot de eigen verbazing, in diepte zou worden gevonden.

Deze vereniging van het platvloerse en het verhevene lijkt te refereren aan een principe uit de romantiek, de periode die volgt op de barok. Kenmerkend voor de romantiek is onder andere de bemiddeling tussen hoog en laag. Niet voor niets beschrijft Bovenkamp de vieze engel in diens rol van impresario en raadsman als een tussenfiguur. Op grond van de schilderijen geldt deze kwalificatie ook voor Bovenkamp zelf. Op zijn doeken zijn, buiten dat paradoxaal samenvallen van hoog en laag, ook andere tegenstellingen aan te wijzen die aan de romantiek eigen zijn, zoals traditie en vernieuwing, heden en verleden. Verder kan Bovenkamps tweeslachtige persoonlijkheid die op de schilderijen duidelijk naar voren komt, met het romantische idee over het kunstenaarschap worden verbonden.

Thomése heeft in zijn novelle de ontwikkeling van vier eeuwen kunstgeschiedenis gecomprimeerd weergegeven, want na deze 'romantische' episode komt ook het realisme aan de orde. Interessant zijn de poëticale implicaties van deze voorstelling. Bart Vervaeck interpreteerde in een artikel in Dietsche Warande & Belfort de novelle als een pleidooi voor een autonome, en in het verlengde daarvan ook meer

formalistisch georiënteerde kunst, en tegelijkertijd als een kritiek op de personalistische opvattingen van de romantiek. Vervaeck haalt daartoe een essay van Thomése aan uit De Revisor (1997/3) waarin de auteur Rousseau verwijt vooral de literatuur te hebben gemaakt tot een medium waarmee schrijvers hun persoonlijkheid tot uitdrukking brengen.

Inderdaad is de novelle te lezen als een poëticale uiteenzetting. Naar mijn idee echter legt Thomése minder eenzijdig de nadruk op de formele aspecten van de kunst dan Vervaeck meent. Veeleer wordt in *De vieze engel* de eenheid van vorm en inhoud gedemonstreerd.

Lijkt Thomése de kunsthistorische ontwikkeling op het eerste gezicht te beschouwen als een onontkoombare neergang, bij nadere beschouwing kan aan de val ook een minder negatieve connotatie worden toegekend. Uit de met de romantiek contrasterende fragmenten over de barok kan heel goed geconcludeerd worden dat een zuiver formalistisch standpunt te steriel is, omdat daarmee de kunst tot een louter ambachtelijke aangelegenheid wordt teruggebracht. Veelzeggend in dat opzicht is natuurlijk dat Bovenkamp een

restaurateur is. In contrast met de technischevaardigheden die de restauratie vereist, heeft de barok een hemelhoge pretentie - ze poogt niet minder dan een bovennatuurlijke wereld te ontsluiten. Thomése beschrijft in zijn novelle hoe deze tegenstelling door de romantiek wordt gerelativeerd. Kist voltrekt misschien niet zozeer een omgekeerde initiatie waarmee hij de kunst ontwijdt, veeleer tracht hij het evenwicht tussen vorm en inhoud te herstellen. Lijkt hij als vieze engel degene die hij wil redden te bezoedelen, in feite biedt hij alleen tegenwicht aan een steriele, en uitsluitend op het hogere gerichte kunst waarvoor in het huidige tijdperk geen plaats meer is.

De val verbeeldt dus niet zozeer een neergang, maar een evenwicht tussen het verhevene en het aardse, tussen pure vorm en concrete inhoud. Aan de formalistische eisen doet Bovenkamp in zijn romantische fase ook geen afbreuk. Hij blijft naar classicistisch voorbeeld werken. In het verlengde hiervan geeft Thomése ook geen expliciet negatief oordeel over de romantiek, anders dan op grond van zijn bezwaren tegen Rousseau kan worden verwacht. Uit de bewerking van het Faust-motief zelf, dat bij uitstek een romantisch verhaal is, valt de auteur eerder een waarderingvoor deze periode toe te schrijven, zij het dat deze waardering vooral het evenwicht tussen vorm en inhoud betreft. Tegenover de romantische inspiratie staat hij afwijzend, zo kan worden opgemaakt uit de volgende episode waarin de balans tussen vorm en inhoud verder wordt ontwricht.

Realisme

Na de teleurstellende vernissage gaat Bovenkamp weer aan de slag. Het idee dat hij zijn ware roeping heeft gemist en nu de verloren jaren moet inhalen heeft stevig postgevat. Werkte hij tot dusverre volgens zijn principes naar voorbeelden uit de kunstgeschiedenis, nu verschijnen hem visioenen voor de geest waarvan hij in geen enkel boek een afbeelding kan vinden. Kist raadt hem aan een model te laten poseren en brengt een beeldschoon meisje in het atelier. Haar stralende aanwezigheid brengt leven in de stoffige weduwnaarsvertrekken en Bovenkamp raakt vervult van hartstocht en inspiratie. Het model verbeeldt de muze, de tegenhangster van zijn bekrompen vrouw die hem weerhield van een loopbaan als kunstenaar. Bovenkamp gaat ijverig aan de slag om haar te portretteren, maakt schetsen en voorstudies, maar wat hij ook probeert, het lukt hem niet haar te treffen. Telkens onttrekt zij zich aan een weergave die ook maar bij benadering recht doet aan haar verschijning. Al snel vervelen haar de eindeloze portretsessies. Ze stelt hem voor foto's van haar te maken: zij hoeft dan niet telkens te komen poseren en hij kan rustig werken. Met tegenzin stemt Bovenkamp toe. Maar nu zij niet meer hoeft te komen, blijkt zij ook letterlijk uit beeld te zijn verdwenen, want als Bovenkamp de foto's ophaalt, kan hij haar amper herkennen. Hij vraagt zich zelfs af of hij niet de afdrukken van iemand anders heeft gekregen. Alleen haar jurk denkt hij te kunnen onderscheiden, maar omdat het hier een nogal modieus geval betreft, zou die evengoed een andere vrouw kunnen toebehoren.

De betekenis van deze episode zal duidelijk zijn. Bovenkamp heeft zich vergist in het idee van de ware gedaante dat Kist hem had voorgespiegeld. Naar hij eigenlijk

al wist, laat de werkelijkheid zich niet af beelden. Zonder vooropgezet idee blijft de realiteit een loos begrip, dat een vormeloos en vlekkerig beeld oplevert. Zelfs het toestel dat wordt geacht de realiteit natuurgetrouw weer te geven of in elk geval heel dicht te benaderen - de camera - lukt het niet een gelijkend beeld te produceren, laat staan een kunstwerk te vervaardigen. In dat opzicht lijken de foto's van het model op de visioenen die hem aanvankelijk voor de geest schemerden - ze zijn al even vaag en bedrieglijk. De ware gedaante van iemand of meer in het algemeen van de werkelijkheid is een valselijk idee, een hersenschim. Kunst, zo kan worden opgemaakt uit deze episode, heeft met de werkelijkheid niets van doen.

Bovenkamp komt daarmee dubbel bedrogen uit. Meer dan alleen te zijn mislukt als zelfstandig kunstenaar blijkt ook zijn bloeiend restauratiebedrijf door de nalatigheid en onkunde van zijn ondergeschikten om zeep te zijn geholpen. Wanneer hij, de teleurstelling om zijn mislukte avontuur verbijtend, voor het eerst in maanden weer eens in de werkplaats beneden komt, is de ruimte in een puinhoop veranderd. Tot overmaat van ramp treft hij bij de ongeopende post aanmaningen en dwangbevelen aan. Van zijn beide medewerkers heeft er een ontslag genomen en ligt de ander overspannen thuis. Nu zijn eens trotse bedrijf ter ziele is en hij ook als kunstenaar heeft ge-

faald, voelt Bovenkamp zich verraden door Kist. Hij wil hem ter verantwoording roepen, een schadevergoeding eisen - maar de engel blijkt onvindbaar. De telefoon wordt niet opgenomen en op het adres waar Kist zei te wonen, treft hij iemand anders aan. Doelloos rijdt Bovenkamp door de verlaten, nachtelijke straten van een nieuwbouwbuurt.

In het labyrint

Het verhaal overziend zijn de opposities tussen barok en realisme het meest opvallend. Was kunst ten tijde van de barok verheven, de bijbehorende opvatting over de beoefening was bijzonder aards en plastisch. De voorstelling van het realisme geeft daarvan een negatief te zien: een concreet onderwerp dat met een verheven ideeënwereld wordt verbonden, maar waarbij de techniek volkomen ondergeschikt is gemaakt aan de uitvoering. Het romantische idee van de muzische inspiratie heeft het realisme opgezadeld met een metafysisch uitgangspunt.

Vorm en inhoud hebben zich in het verhaal volgens een chiastisch patroon in tegengestelde richting ontwikkeld. Barok en realisme vertonen naast of tegenover elkaar geplaatst in het verhaal de paradoxale samenhang van vorm en inhoud. Waar de barok louter vorm is, daar bestaat het realisme louter uit ideeën. De plastische ideeën over de kunstbeoefening van de barok zijn realistisch te noemen, terwijl het esthetische ideaal van het realisme eigenlijk barok is. Esthetisch ideaal en verwezenlijking daarvan verhouden zich dus in beide stromingen omgekeerd evenredig totelkaar. Tegenover de technische concentratie in de barok staat een ongekende esthetische vervoering. Voor Bovenkamp is de plafondkunst aanvankelijk immers het hoogst bereikbare artistieke ideaal. Zijn ondergeschikte rol lijkt een voorwaarde te zijn voor een absolute overgave aan de kunst. Daarmee weet hij zijn esthetische ideaal te realiseren, maar is de afbeelding een illusie. In de voorstelling van het realisme is het omgekeerde het geval. Daar is de esthetische ervaring vooral gelegen in de aanleiding, waardoor het artistieke resultaat alleen maar onbevredigend kan zijn. Wat op het doek of het papier verschijnt, haalt het niet bij de ideeënwereld.

In de voorstelling van Thomése vormen barok en realisme elkaars volmaakte spiegelbeeld. In zijn novelle plaatst hij de ontwikkeling van de kunst tussen de twee uitersten van vorm en inhoud. Zowel barok als realisme lijken vanwege hun extreme stellingname te worden afgewezen, maar dat houdt, zoals men zou kunnen denken, geen keuze in voor de romantiek, die als een overgangsperiode wordt gepresenteerd. Niettemin lijkt de poëticale strekking van het verhaal te wijzen op een poging de extremen van vorm en inhoud met elkaar te verenigen. Aan het slot van het verhaal geeft Thomése een voorstelling van de manier waarop hij beide met elkaar kan verzoenen. De straten waarin Bovenkamp verdwaalt zonder Kist te vinden worden voorgesteld als een doolhof, een bouwwerk met een kunstzinnige connotatie. Het complexe gangenstelsel werd ontworpen door Daidalos ter ere van Ariadne, de gade van Dionysos, god van de roes en de metamorfose. Het complex verbeeldt de poging van de kunstenaar het evenwicht te bewaren tussen emotie of inspiratie en een rationele aanpak. De betekenis van de doolhof is een vorm te vinden voor datgene wat eigenlijk niet in een vorm valt uit te drukken. Aan de constructie van het gebouw

ligt een ondoorgrondelijke paradox ten grondslag. Wie de doolhof betreedt, raakt onvermijdelijk aan verwarring ten prooi.

De doolhof, waaruit Daidalos en zijn zoon Icaros in het oorspronkelijke verhaal weten te ontsnappen, wordt in *De vieze engel* voorgesteld als eindpunt. Daidalos werd opgesloten in het bouwwerk vanwege de moord op zijn neef Perdrix op wie hij jaloers was, omdat deze de cirkel had uitgevonden. Zo werd het gebouw voor hem en zijn zoon Icaros een gevangenis waaruit zij echter wisten te ontsnappen door van was en veren vleugels te vervaardigen. Zoals bekend raakte Icaros bij die vlucht overmoedig. Door naar de zon te vliegen, lieten zijn vleugels los en stortte hij neer in zee.

Dat het beeld van het labyrint aan het eind van het verhaal wordt opgeroepen, suggereert dat het gebouw Bovenkamp tot gevangenis dient. In de laatste regels van het verhaal beschrijft Thomése hoe Bovenkamp vergeefs om zich heen speurt, 'op zoek naar een teken, een signaal - alsof hij iedere moment verwachtte dat *zij* inderdaad elk moment aan hem kon verschijnen.' Met deze verwijzing naar de muze refereert hij tegelijkertijd aan Ariadne, die de draad zou moeten verschaffen om aan de doolhof te ontsnappen. Bovenkamps situatie lijkt daarmee uitzichtloos. Hij eindigt

op het punt waar Daidalos en Icaros begonnen. Eens te meer wordt duidelijk dat zijn neergang zich in omgekeerde richting te heeft voltrokken, zoals ook uit de bewerking van het Faust-motief blijkt.

Met de verwijzing naar de doolhof geeft Thomése aan een uitgebalanceerd kunstwerk voor ogen te staan. De poëticale strekking van de novelle kan aldus worden omschreven als de combinatie van een grillige, barokke vorm en een realistische, concrete inhoud: een ideeënwereld. Wat dat betreft kan het complexe bouwwerk als een metaforische aanduiding van de verhaalwereld worden beschouwd. In het gebruik van de ruimten tekenen zich verschillende tegenstellingen af, die met het paradoxale constructieprincipe van de doolhof in verband kunnen worden gebracht. In zekere zin valt het verloop van het verhaal aan de ruimten af te lezen.

Veelzeggend is daarbij natuurlijk dat het labyrint een gebouw is zonder plafond. Had Bovenkamp aan het begin van het verhaal zijn blik naar het oneindige opgeslagen, in feite keek hij tegen een plat vlak aan. Daarentegen heeft hij aan het slot zijn blik neerwaarts gericht en strekt de oneindigheid van het universum zich boven hem uit als hij door de straten rijdt. Met deze omkering van de ruimtelijke perspectieven zijn tegelijkertijd binnen en buiten omgekeerd.

Het bouwcomplex van de verhaalwereld verbindt de grillige vorm van de barok met de concrete inhoud van het realisme. Dat maakt Thomések novelle vooral tot een verhaal over de paradoxale samenhang tussen vorm en inhoud - meer dan alleen tot een pleidooi voor een meer formalistische georiënteerde benadering. Het is Thomése te doen om een autonome kunst waarvoor de doolhof als de ultieme metafoor geldt. De schrijver of schilder houdt zich schuil in het bouwwerk dat hij om zich heen heeft opgetrokken en kijkt soms verlangend omhoog, om te zien waar de kunst haar plafond bereikt.

Met dank aan Jaconelle Schuffel voor haar hulp bij het opsporen van een aantal kunstwerken waarnaar wordt verwezen.

Literatuur

P.F. Thomése, *Haagse liefde & De vieze engel*. Amsterdam, Querido, 1996.

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus. Eerder schreef hij in BZZLLETIN over het werk van Gerrit Krol, Willem Brakman en Louis Ferron, Leon de Winter en Kees 't Hart.

Ron Elshout
Een omgekeerde Faust
Over *Witte tongen* van Wouter Godijn

> *Voel het kwaad dan maar eens, dokter. Voel het en wees gelukkig.*
> Wouter Godijn [uit: *Witte tongen*]

Volgens het verhaal verkocht Faust zijn ziel aan de duivel voor vierentwintigjaar magische kennis en plezier en werd daar na naar de hel gevoerd Je ziel in ruil voor kennis. Dan zijn *schrijven* en *lezen* in wezen ook faustiaanse daden, want wanneer je met het een of het ander bezig bent, aldus kennis en inzicht verwervend, moet je tijdelijk afstand doen van het leven. De werkelijkheid wordt ingeruild voor een wereld van woorden. De ‘tragiek’ daarvan is dat de verworven kennis en inzichten theoretisch zijn.

Er bestaan echter opvattingen waarin Faust niet door de duivel wordt gehaald en ten onder gaat, maar uiteindelijk door zijn drang naar kennis wordt gered.

De aangelegenheid kan nog gecompliceerd worden wanneer de verworven kennis van infernale aard is, zoals in Wouter Godijns *Witte tongen*.

Het grootste deel van de 338 pagina's tellende roman lijkt op het eerste gezicht gemakkelijk samen te vatten. De vierendertigjarige Gerard Burgt is psychiater. Hij ziet zichzelf als een held die het kwaad bestrijdt, onder meer dat in zijn patiënt Odo de Ridder. Deze zegt echter: ‘Ik heb geen enkele eigenschap waar ik zo trots op ben als op mijn... mijn gevoeligheid voor het kwaad. Ik zou wel wat gelukkiger willen zijn, dokter, maar niet als ik die overgevoeligheid zou moeten opofferen. Dan ben ik liever mijn hele leven ongelukkig.’

Odo leeft met de stotterende, neurotische Bernadette in een kamer als een vuilnisbelt. Bernadette bewaart haar spullen in vuilniszakken en doet in de kamer haar gevoeg op een emmer. Zij hield van ‘mijn allerliefste, dappere ridder op zijn witte -’, maar voelt zich inmiddels ongemakkelijk door Odo's onberekenbaarheid.

Verspreid over uiteenliggende hoofdstukken wordt beschreven hoe Odo, in gezelschap van ‘ex-junkie’ Freddie en ene Wiege die ‘monkeyman’ genoemd wordt, Burgt thuis opzoekt om bij de ‘shrink’ ‘de boel eens goed op stelten te zetten’. Monkeyman verkracht Burgts vriendin Paulien, terwijl Odo Burgt in elkaar slaat en hem uiteindelijk min of meer per ongeluk doodschiet. Freddie slaat op de vlucht.

Aan het slot van het verhaal bevindt Odo zich in een inrichting en dat is het einde van *dit* verhaal. Er volgt echter nog een negende hoofdstuk dat de zojuist gepresenteerde geschiedenis in een ander daglicht zet.

Grensoverschrijdingen

Het boek begint met een proloog die getiteld is ‘Aantekeningen van dokter Burgt’. Daarin betrapt Burgt zich tijdens een bezoek aan het ouderlijk huis op een plotseling opwellende haat voor Paulien ‘van wie ik zoveel houd’, die ontstaat doordat hij haar vitaliteit ten opzichte van de afwezigheid van zijn overleden moeder als ‘misdadig’ ervaart. Hij vindt het een verschrikkelijk gevoel, maar toch ook ‘bevrijdend’.

Wanneer Burgt in het eerste hoofdstuk, ‘Mister Hyde, I presume’, een patiënte behandelt, legt hij haar uit: ‘Iemand die regelmatig pijn lijdt, leert van zijn pijn genieten; hij identificeert zich met zijn lijden, hij is er zelfs trots op. Er is weinig, zei hij, dat je zó gelukkig kan maken als ongelukkig zijn.’

Het gaat in deze passages om overgangsfases: de liefde voor Paulien verandert in haat, pijn wordt genot, ongeluk is geluk. De werkwoorden die ik hier gebruik vormen opzettelijk een climax, omdat de liefde even verdwijnt en de haat er voor in de plaats komt, omdat de pijn aanwezig blijft en juist daardoor op den duur als een vorm van genot ervaren wordt (of móét worden om hanteerbaar te zijn), omdat... geluk en ongeluk als het ware in elkaar opgaan.

Het zijn bepaald niet de enige grensovergangen in deze roman. Zo verandert Gerard Burgt in de loop van dit hoofdstuk van een hij- in een ikfiguur en komen we te weten dat ook Odo de Ridder zijn moeder over-

leden is, hetgeen een verband suggereert tussen Odo en Gerard.

Dat verband werd ook al aangegeven door de titel van het hoofdstuk, een opzichtige verwijzing naar de roman van R.L. Stevenson uit 1886 waarin Dr. Jekyll zichzelf eerst uit vrije wil, later onvrijwillig verandert in het monster Mr. Hyde. Nu lijkt het voor de hand te liggen in de psychiater Gerard Burgt de 'goede' Dr. Jekyll te zien en Odo de rol van Hyde toe te dichten, maar de schrijver draait de metafoor dol. In Stevensons roman raakt Jekyll verslaafd aan de drug die hem in de monsterachtige dwerg verandert, in Godijns roman is Odo de druggebruiker. Tegelijkertijd is Jekylls aantrekkingskracht tot het kwade beslist niet beperkt tot Odo. Zijn 'gevoeligheid voor het kwaad' lijkt wel centraal te staan, maar maakt ook deel uit van Burgts persoonlijkheid. Wat in de twee personages gescheiden lijkt, wordt door de schrijver weer in elkaar geperst. Gerard en Odo worden naar elkaar toe gedreven en geschreven. Het motto dat aan de roman vooraf gaat, duidt daar ook op. Het is ontleend aan 'Handelingen 2': 'En aan hen werden gezien verdeelde tongen als van vuur, en het zat op ieder van hen. En zij werden allen vervuld met de Heilige Geest, en begonnen te spreken met andere talen, zoals de Geest hun gaf uit te spreken.'

Het gezicht van God

Wanneer Odo zijn psychiater tijdens een therapeutisch bedoelde sessie vertelt dat hij een gedicht, 'Witte tongen', heeft geschreven over hoe de mens zich als een soort vuurtong 'krampachtig uitstrekt om te kunnen samenvallen met datgene wat hij soms... voor zich ziet... wat hij lı́jkt te kunnen zijn, maar toch nooit kan bereiken', verzucht hij: 'Je zult er wel niets van begrijpen.' Burgts antwoord, 'Integendeel, ik geloof dat ik het heel goed begrijp', is niet alleen een fataal antwoord, omdat hij daarmee de Hyde in Odo wakker maakt in plaats van hem uit te schakelen, maar ook een veelzeggende reactie, want verderop in de roman wordt uit de mond van Odo opgetekend: '"Ik vraag me soms af," zei hij, "of mensen elkaar wel kunnen begrijpen. Ik bedoel, *om iemand écht te begrijpen, zou je net zo moeten zijn als hij...*"' Wanneer Odo en Gerard zich vlak voor Odo hem doodschiet in Gerards badkamer bevinden en Burgt tegen Odo zegt: 'Eigenlijk doe jij me soms een beetje aan mezelf denken...' kun je inmiddels in alle gemoede stellen dat dit een eufemisme van jewelste is.

Tijdens dezelfde sessie vertelt Odo aan Burgt:

> En op een van die avonden zag ik het gezicht van God! Ik zwéér je, het was het mooiste gezicht dat ik ooit heb gezien! Mannelijk en vrouwelijk tegelijk... En de ogen... Bodemloze, diepgrijze ogen waren het! En weet je wat er toen gebeurde? De huid van dat gezicht, die mooie, bleke huid, barstte open. En in die openingen zag ik iets bewegen! Iets wriemelen! Mensen! Sommige dood, andere gewond, hun lichamen aangetast door martelingen en ziektes, half weggerot! Als maden krioelden ze door elkaar, elkaar bevuilend met etter, met bloed... met de drek die uit hun wonden blubberde! Zo ziet het gezicht van God eruit! Onthoud dat! Ik wil dat je dat onthoudt!

Burgts reactie is een therapeutische. Als Odo niet plotseling was weggerend, had hij eerst beaamd dat hij, hoewel hij niet in staat was om in God te geloven, ook wel eens geprobeerd had zich het gezicht van God voor te stellen. Dat hij daarbij ook doden en gewonden had gezien, maar toch ‘ook gelukkige, levenslustige mensen’. Pas in het vierde hoofdstuk herinnert hij zich zijn eerste gedachte na Odo's overhaaste vertrek: ‘dat hijzelf ook weleens had geprobeerd om zich het gezicht van God voor te stellen en dat hij net als Odo dode, zieke en stervende mensen uit dat gezicht had zien kruipen.’ Hij past ervoor op dat aan Paulien te vertellen. Opvallend is dat hij zich nu niet herinnert ‘ook gelukkige, levenslustige mensen’ gezien te hebben, zo ver is De Ridder blijkbaar inmiddels in de Burgt doorgedrongen.

Ridderschap

Dat laatste lijkt misschien een flauwe woordspeling, maar het spel met de namen en het riddermotief hebben wel degelijk te maken met Odo's en Gerards persoonlijkheden.

In zijn ‘aantekeningen’ vertelt de psychiater dat hij als kind hield van ridderverhalen, ridderfilms. Onmiddellijk daarop volgend vraagt hij zich af waarom hij psychiater geworden is: ‘een held die het kwaad be-

strijdt,' luidt het antwoord. In een van de therapeutische gesprekken die Odo heeft wanneer hij eenmaal in de inrichting zit, zegt hij tegen zijn 'STM'er':

> Zoals de meest mensen hield ik er vroeger een heleboel ambities op na - heb ik inmiddels bijna allemaal opgelucht bij het vuilnis gezet. Maar van één van mijn vroegste, kinderlijkste ambities kan ik nog altijd geen afstand doen: ik wil een held zijn. Ja hoor, ik, een misdadiger, een moordenaar zelfs, ik wil een held zijn. Een held in wiens ogen het verschil tussen goed en kwaad betrekkelijk is geworden, kan vreemde kronkelwegen bewandelen. Een witte ridder kan veranderen in een zwarte ridder. En die angstaanjagende metamorfose hoeft beslist niet gepaard te gaan met een verlies aan ridderlijkheid - of heldhaftigheid. Een zwarte ridder is óók een ridder.

Op dat moment in het verhaal is het onduidelijk of hij nog volstrekt als Odo of 'mede namens' Gerard spreekt, die al veel eerder aan verwarring en persoonsverwisseling ten prooi gevallen is en die niet goed meer weet wat hij moet denken en wie wat denkt: 'Nou ja, als zij wreed is, ben ik niet veel beter. Ik geniet immers van haar wreedheid, ik zou er niet buiten kunnen. Als ze tenminste wreed is; dat denk ík niet, dat denkt hij.' Dat hij wanneer Odo hem doodschiet met hem verbonden wordt 'door een lint van vuur' en dat Odo's gezicht op dat moment vertrokken is van afschuw, completeert de persoonlijkheidsuitwisseling. Odo's verandering van witte in zwarte ridder krijgt in het verhaal verschillende verklaringen. Zijn wens hoe dan ook 'held' te zijn laat al zien dat hij 'anders' wil zijn. Hij heeft de behoefte zich af te zetten tegen 'de massa':

> 'Wat mij irriteert dokter,' zei Odo, en hij fronste zijn wenkbrauwen, 'is dat de mensen een verklaring van je verwachten als je zegt dat het slecht met je gaat. Een verklaring én een verontschuldiging. Ik vind dat iemand die zegt dat het goed met hem gaat dáár een verklaring voor zou moeten geven.' [...] 'Mensen met wie het goed gaat [...] zijn zo verdomd oppervlakkig. Stupiditeit is een voorwaarde voor geluk. Ze zouden eens moeten beseffen, die gelukkige mensen, hoe wreed ze zijn, hoe ze met hun stompzinnige vragen en hun gebrek aan belangstelling het bestaan verzwaren van degenen diedie echt iets van het leven proberen te begrijpen! Maar dat zullen ze nooit beseffen.'

Hij vindt dan ook geestelijke gezondheid een onnatuurlijke toestand die je alleen bereikte 'door niet tot je door te laten dringen wat er om je heen gebeurde - de meest voorkomende vorm van waanzin die daarom als normaal werd beschouwd.'

Zijn ridderschap zou wel eens een poging kunnen zijn aan het doodse van een gewoon, 'burgerlijk' bestaan te ontsnappen. Hij perverteert daarmee de door Carry van Bruggen in haar *Prometheus* geponeerde stelling 'distinctiedrift is levensdrift, eenheidsdrift is doodsdrift', door er een paradox van te maken: zijn vernietigingsdrang wordt zijn distinctiedrift. Het is mede daarom dat Burgt het slachtoffer wordt van Odo's vernietigingsdrift. Gerard vertegenwoordigt niet alleen (tot in zijn naam) dat 'normale', burgerlijke bestaan - eten, bank, koffie, televisie, whisky -, maar is er op

uit Odo te genezen, hetgeen in diens geval wil zeggen: ‘normaal’ maken. Dat zou Odo's levensdrift vernietigen en die blijkt hij hard nodig te hebben in de strijd tegen zijn moeder.

In de eerste sessie met Burgt werd de suggestie gewekt dat Odo's moeder aan kanker overleden was, in het gesprek met zijn STM'er vertelt hij dat hij als zeventienjarige jongen het gevoel had ten koste van haar te leven. Samen spraken ze vaak over de zinloosheid van het leven en trokken elkaar bij de afgrond van de doelloosheid weg, maar op een zeker moment zegt zijn moeder dat ze zich verzoent met het absurde. Zij pleegt zelfmoord. In het begin heeft Odo gevoelens van euforie en triomf, alsof hij zijn moeder verslagen heeft, maar zij komt als dode terug om hem te halen. Hij moet zich tegen haar temerige stem verzetten en proberen te ontsnappen. Zijn ridderschap, de distinctiedrift, is hier in de meest letterlijke zin levensdrift. Of het hier nog uitsluitend over Odo's moeder gaat is overigens de vraag.

Paradoxen

Het woord ‘paradox’ is al een paar keer gevallen. De keuze voor het kwaad als overlevingsstrategie leidt onherroepelijk tot schijnbare tegenstellingen.

Bernadette probeert Odo ervan te overtuigen dat het verlangen om te leven iets moois is en dat het sterker is dan ‘jij’. Odo ontkent de kracht van dat instinct en beweert dat hij zich niet door een instinct laat vertellen was hij moet doen en laten. Dat verlangen om te leven zou hem er niet van weerhouden op iemand te schieten. De ‘nuance’ die hij hierbij even uit het oog verliest, is dat hij het bij het schieten niet over zijn eigen leven heeft, maar dat van een ander, *in casu* dat van Burgt dat uiteindelijk aan Odo's leven opgeofferd zal worden.

In een recensie over de roman las ik dat het boek op een ironische manier het oude thema van goed en kwaad zou ‘behandelen’. Inmiddels zal wel duidelijk zijn dat Godijns visie iets ingewikkelder in elkaar zit dan een ironische kijk op een oud thema. Door de grensoverschrijdingen, de snelle omkeringen drijft hij de zaken op elkaar tot grimmige paradoxen waarin ‘goed’ en ‘kwaad’ kopje over gaan en dermate in elkaar verstrengeld raken dat de lezer precies op de grens tussen de begrippen komt te staan: ‘Hoe zou God eruitzien in de ogen van de duivel? Zou God in de ogen van de duivel de duivel zijn?’

Wanneer Roel, eennogal cynische vriend van Gerard 's avonds op visite komt, ontspint zich een gesprek over de keuze tussen het goede en de waarheid waarin ook Kant zijn paradoxale partijtje mag meeblazen:

> Een heel interessante tegenstelling Roel, die tussen... eh... de waarheid en het goede. Nu krijg ik de indruk dat ‘goed’ - misschien ben je je er niet zo van bewust -, dat ‘goed’ in jouw ogen synoniem, of tenminste gedeeltelijk synoniem is met een positieve kijk op het leven... [...] En tegelijk betwijfel je, geloof ik, of een positieve kijk op het leven onder alle omstandigheden de juiste is. Kan ik me voorstellen, kan ik me helemaal voorstellen. Maar het grappige is dat het van oudsher als een van de belangrijkste eigenschappen van een goed mens wordt beschouwd dat hij de waarheid spreekt. Denk maar eens even aan Kant, die van mening was dat je zelfs niet mocht liegen tegen een moordenaar in spe die vroeg waar degene die hij wilde vermoorden zich had verstopt. Dus als we niet oppassen, komen we met de paradox te zitten dat alleen een slecht mens goed kan zijn. Ik vraag me af of we niet naar een andere definitie van een goed mens toe moeten.

Grensverkeer

Inmiddels rolt alles tegen en over elkaar, is goed kwaad geworden, heeft Odo zijn moeder verslagen door niet aan haar verlokking toe te geven, heeft Burgt Odo verslagen door op het laatste moment zijn doodsangst kwijt te raken en is alles zo Gordiaans verknoopt als de schrijver het vermoedelijk wilde. Dan grijpt hij in. Na alle perspectiefwisselingen - Burgt als ‘hij’, Bernadette als ‘ik’ en ‘zij’, Freddie als ‘hij’, Odo als ‘ik’ - ligt het perspectief in het negende en laatste hoofdstuk, ‘Het einde van de tunnel’, bij de verteller die de lezer rechtstreeks aanspreekt.

Hij is de Geest die hun gaf uit te spreken, door wie zij begonnen te spreken met andere talen. Hij rondt, bijna achteloos, zijn personages af. Burgt is dood. Wiege, de *monkeyman*, heeft in een inrichting gezeten en is inmiddels Jehova's getuige geworden. Bernadette ontmoet een roodharige jongen, gaat met hem naar bed en valt terug in haar anale fixatie waar al eerder een relatie op afsprong. Freddie houdt zich nog steeds wanhopig voor dat hij een ex-junkie is en dat hij vandaag níet zal gebruiken, maar het verschil tussen wat hij zegt en wat hij doet is nog steeds hemelsbreed. De verteller verklaart zich onschuldig voor het feit dat Freddie niet naar de politie is gegaan. Hij zweert dat hij zijn uiterste best heeft gedaan hem wakker te maken. Dit mag slechts een ironisch grapje lijken, maar er wordt in het slothoofdstuk een loopje genomen met het idee dat de schrijver de baas zou zijn over (of: in) zijn verhaal: ‘Verwarrend - maar het verhaal gaat alweer verder, onbedwingbaar en oncontroleerbaar, en het enige dat de al dan niet bebrilde auteur kan doen, is de onvoorspelbare loop van zijn verhaal volgen.’

Hier is opnieuw sprake van grensverkeer. De machtsstrijd tussen Odo en Burgt is gestreden, nu vindt er een gevecht plaats om de macht in en over het verhaal. De verteller nam zich *ridderlijk* voor: ‘ik ga een jonkvrouw redden’, vertelde over Pauliens psychische moeilijkheden en haar langzame herstel na de gebeurtenissen en sprak met veel elan: ‘We tillen haar verhaal met een grote zwaai over de daaropvolgende twee, drie maanden heen en vinden haar terug als ze een feestje bezoekt.’ Op dat feestje ontmoet Paulien Hans Schravensand, een artistiekerige jongen die schrijver wilde worden, maar dan lukt het de verteller

niet het verhaal in de hand te houden, het verhaal is hem de baas en hij zal de loop daarvan moeten volgen. Daarmee beginnen de verknopingen wederom.

De eerste daarvan is dat 'de verteller' blijkt samen te vallen met deze Hans Schravensand, wiens kamer overigens verdacht veel lijkt op een vuilnisbelt, hetgeen duidt op een verknoping met Odo. Die mengt zich dan ook in de machtsstrijd om het verhaal en er ontstaat een dialoog tussen hem en de verteller. Odo zegt:

> Dacht je nou echt dat je zo gemakkelijk van me af zou komen? Dat je alleen maar 'Odo bestaat niet meer' hoefde te schrijven en dat ik dan verdwenen zou zijn? Dat kun je toch niet in ernst gedacht hebben? Je weet toch dat je daarvoor te veel van me houdt? En te veel op mij lijkt? Ik zou per slot van rekening niet hier zijn als jij - iets in jóu - het niet wilde: jij bent de schrijver. En omdat jij de schrijver bent, weet je ook al wat ik kom doen. Ik kom voor hetzelfde als mijn moeder: ik kom jóu halen.

Odo dreigt met de verteller te zullen versmelten, alsof dat al niet gebeurd was - alsof Odo niet een 'van de bewoners van de poppenkast in zijn hoofd' is, alsof Burgt en Odo en Hans niet allang één zijn in die zin dat ze de personificaties zijn van de twijfels, van de mogelijke *houdingen* ten opzichte van het 'goede', het 'kwade', het leven en schrijven.

Want dat de roman evengoed over die laatste keuze gaat is evident. De verteller spreekt er zijn twijfel over uit of hij nog eens een boek zal schrijven, misschien wordt hij in de nabije toekomst opgezadeld met een kleine blèrkous. Zolang dat kind, het leven, er nog niet was, kon hij schrijven en Paulien verwijt hem dat hij het in zijn broek zou doen van angst wanneer hij gedwongen zou worden zich in het echte leven te storten, terwijl ze hem eerder nog toevoegde dat hij niets kon verzinnen, dat hij alleen kon schrijven over zijn eigen leven. Weer is er sprake van grenzen verkennen: tussen leven en schrijven, tussen werkelijkheid en fictie, want Paulien zegt: 'Toch is het soms net alsof dat allemaal is bedacht door iemand die probeert me voor de gek te houden en alsof er in werkelijkheid iets anders is gebeurd.' Zo wordt het 'waarheidsgehalte' van het gepresenteerde verhaal over Paulien en Burgt geweld aangedaan, maar ook wordt Van Bruggens devies op zijn kop gezet. Hans wil schrijver worden uit distinctiedrift en dat is een uiting van levensdrift, maar Paulien verwijt hem juist levensangstdie zich uit in zijn vlucht in het schrijven.

Nadat hij aan het slot van hoofdstuk acht de cirkel al gesloten had, trekt hij deze op pagina 331 nog eens dicht. Tussen de mislukte schrijfsels op zijn bureau ligt één inval die hem blijft intrigeren. De zin wordt geciteerd: 'Gisteren bij mijn vader op bezoek...' Het is de eerst zin van de roman *Witte tongen* van Wouter Godijn, waardoor Hans en Gerard Burgt opnieuw facetten van één persoon blijken te zijn en de lezer met het boek van 'Hans' in zijn handenblijkt te zitten. Hans = Odo + Burgt.

Happy end?

Odo verzet zich tegen een *happy end* in het 'negendemaandshoofdstukje' vanwege de ongeloofwaardigheid daarvan. Bovendien vindt hij dat zijn hoofdstuk het laatste

moet zijn. Hans maakt zich er met een compromis vanaf, wat eigenlijk onnodig is, want door zijn identificatie met Burgt weten we al dat Paulien bij hem zal blijven, zo begint de roman immers. Na een ruzie om Hans' levensangst en vluchtgedrag veegt Paulien het manuscript van het bureau en loopt weg. Het geluid van haar voetstappen komt terug. ‘Alsof een schrijver zijn verhaal plotseling een draai van honderdtachtig graden laat maken, dacht hij,’ staat er, alsof hij zichzelf en Odo geweld moet aandoen. Haar terugkomst zal zijn leven veranderen, maar dat toekomstbeeld wordt niet meer ingevuld. Het werkelijke ‘happy end’ ligt achter de laatste zin: ‘Toen ging de bel,’ en daarmee buiten de literatuur.

Kanttekeningen

Godijn schreef een heldere roman met een onderhuids netwerk van verbindingen, paradoxen en omkeringen over een ingewikkelde kwestie. De roman is op te vatten als een voetnoot in fictie bij opvattingen van Immanuel Kant, die in *Kritik der reinen Vernunft* onderzoek deed naar de reikwijdte van de menselijke kennis. Hij onderscheidde analytische veronderstellingen waarvan het waarheidsgehalte altijd duidelijk is en synthetische veronderstellingen die gebaseerd zijn op ervaringen van de werkelijkheid.

Ook al plaatst Stevensons *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* het 'goede' en het 'kwade' in één persoon, op de keper beschouwd maakt de roman, zoals zoveel andere verhalen, van het goede en het kwade analytische veronderstellingen door het goede en het kwade scherp zwart-wit tegenover elkaar te stellen en aldus te doen alsof het absolute waarden zijn.

Godijn drijft de contradicties naar elkaar, door elkaar, in elkaar en zet Kants opvatting, dat het verstand de uiteindelijke autoriteit is waar het gaat om de moraal, op losse schroeven, zoekt althans naar de grenzen daarvan en komt terecht in welhaast onoplosbare paradoxen. De ethische dilemma's zijn scherper, de grenzen tussen de mogelijkheden dunner dan in *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de overschrijdingen daarvan minstens even ingrijpend als bij Stevenson. De keuze tussen Carry van Bruggens levensdrift en doodsdrift zal in de meest gevallen niet moeilijk te maken zijn, die tussen distinctiedrift en eenheidsdrift is al een stuk lastiger, maar wanneer de eigen levensdrift ten koste gaat van een ander, is het bepalen van de grens ethisch gesproken welhaast ondoenlijk en waarschijnlijk voornamelijk instinctief, hoezeer de schrijver dat Odo ook liet ontkennen. Daarmee beweegt hij zich opnieuw in de richting van Kant, omdat die ook de begrenzing van de rede aan de orde stelt. Ook de contradictie die het bestaan van God ontkent en tegelijkertijd God als ethisch ijkpunt beschouwt, zoals Odo en Burgt (en daarmee 'Hans'?) dat doen, vindt zijn pendant in Kants opvattingen.

Faust verkende eerst het leven en ging daarna naar de hel, Godijn heeft als een omgekeerde Faust (hij is consequent in ál zijn omkeringen) eerst de hel van de soms smalle grenzen tussen goed en kwaad, tussen leven en dood, tussen levensangst en doodsangst, tussen schrijven en de werkelijkheid verkend en stapt over de laatste regels van zijn boek de werkelijkheid in. Als het lot, dat zo zijn eigen bedoelingen heeft, hem dat tenminste toestaat.

Literatuur

Wouter Godijn, *Witte tongen*. Amsterdam / Antwerpen, Uitgeverij Contact, 1997.

De boekhouding
J. Heymans

Iets over de herinnering

Toen ik de autobiografische roman *De oudste jongen* van Gerrit Krol voor de eerste keer opensloeg en de pagina's één voor één onder mijn rechterduim vandaan zag draaien, als een papieren rad van avontuur, viel mijn oog op de beginzin van het hoofdstukje ‘De straat’: ‘We opereerden in het struikgewas op de hoek van het Bernoulliplein’. Ik weet natuurlijk niet of Krol deze zinspeling op het meest autobiografische prozaboek van Armando doelbewust in dit stukje heeft aangebracht, maar ik voelde me in ieder geval onmiddellijk geroepen om *De oudste jongen* en *De straat en het struikgewas* (1988) een beetje met elkaar te vergelijken.

Zowel *De oudste jongen* als *De straat en het struikgewas* is een sterk autobiografische roman waarin de avonturen van een ikpersoon zijn geboekstaafd, al laat Armando in zijn prozaboek tevens een hijpersoon figureren. Het afwisselend gebruik van deze beide personages roept een spanning tussen het autobiografische en het romaneske karakter van *De straat en het struikgewas* op. Het ene relativeert als het ware het andere. De fictieve hoofdstukken over de hijpersoon tasten de authenticiteit van de autobiografie van de ikpersoon niet aan, maar ze versterken haar juist. Dit procédé is overigens bepaald geen vondst van Armando. Zo heeft Georges Perec het op uiterst rigide wijze toegepast in het merkwaardige, in de reeks Privé-Domein verschenen boek *W of de jeugdherinnering* (1975). De autobiografische hoofdstukken waarin Perec stukje bij beetje zijn jeugd oprakelt, zijn uit een romeins lettertype gezet, en de fictieve - die om een zekere Gaspard Winckler draaien - uit de cursieve tegenhanger daarvan. Beide verhaallijnen raken langzamerhand steeds nadrukkelijker op elkaar betrokken, met een verpletterende, niet mis te verstane climax. Het boek *De oudste jongen* is ogenschijnlijk veel eenvoudiger van opzet, want een bundeling *casu quo* herziening van een aantal columns die Krol aanvankelijk voor het Nieuwsblad van het Noorden heeft geschreven. Pas na een stuk of wat bijdragen ontdekte hij dat hij eigenlijk een autobiografie in afleveringen onder handen had. Bovendien beperkt Krol zich in zijn gebundelde stukjes tot een ikpersoon en de avonturen die hij heeft beleefd. Dat dit alles zeer authentiek bij mij overkomt, wordt nog versterkt door het omslag van *De oudste jongen*. Daarop prijkt een portret dat Krol in het hoofdstukje ‘Het fotoalbum’ in taal heeft vastgelegd:

> Op 1 juni 1943 is er een staatsiefoto van ons gezin genomen door de toen bekendste fotograaf van Groningen: Steenmeyer. De kinderen zitten er op een rijtje: mijn jongste broertje met een wollen haasje; ikzelf braaf, de mond met zichtbaar grote tanden halfopen; aan de andere zij de mijn zusje met een strik in het haar zo groot als haar hoofd en daarachter, half verzonken alsof hij tot de coulissen behoort, of een onderzeeër is die zojuist boven water is gekomen: mijn vader. Streng, net naar de kapper geweest, wat in die jaren resulteerde in een hoog opgeschoren hoofd.
> Helemaal rechts mijn moeder, niet meer die knappe brunette, zoals ik haar graag op foto's zie, maar in die paar jaar dat ze ‘in de kinderen kwam’

> getransformeerd tot een zachtmoedige huisvrouw in een bloemetjesjurk.
> In haar blik lees ik het besef van de droevige noodzaak van deze foto...'

En de foto als geheel noopt Krol tot herinneringskunst. Die heeft in dit geval betrekking op het fotoalbum van zijn moeder. Zij 'hield op met fotograferen een jaar nadat haar eerste kind geboren was'. *In casu*: Ger(rit). *De oudste jongen*. Een tijdloze titel die natuurlijk vaag verwijst naar het bekendste boek van Theo Thijssen. De rest van het fotoalbum vulde de ikpersoon met landschappen: 'weilanden, zonsondergangen, het Nieuwe Kanaal'. Aan de 'rationele romantiek' van dit kanaal heeft Krol een aparte, autobiografische schets in zijn boek gewijd. In het begin van zijn schrij-

verschap schreef hij er trouwens ook al eens een gedicht over. Krol laat zich graag inspireren door oude foto's. Het hoe en waarom daarvan is een geliefd onderwerp van hem, getuige bij voorbeeld de column ‘Amsterdam-Noord’ in de bundel *Helmholtz' paradijs* (1987):

> Oude foto's kunnen ons ziek maken van verlangen naar wat voorgoed verleden tijd is geworden. Wat gebleven is zijn wijzelf en misschien moet je je weemoed voorstellen als draden die ons aan de dingen binden. Draden die steeds langer en dunner worden en die bij een bepaalde gestemdheid beginnen te zingen... en gaan snijden. Soms zijn wij het die voorbijgaan, worden we overmand door weemoed om de dingen die stil zijn blijven staan.

Het formuleren van deze welhaast snijdende pijn is een van de drijfveren van dit schrijverschap. Krol geeft zijn motieven nog explicieter weer in een andere column in *Helmholtz' paradijs*: een stukje over een terras met uitzicht over de Rijn:

> Het was niet de eerste keer dat ik daar zat. Achttien jaar geleden kuierde ik, met verlof uit het buitenland, samen met mijn ouders door hetzelfde Lobith, kwamen we te zitten op datzelfde terras. Ik heb foto's genomen waar speciaal mijn moeder mooi op staat en die me later zijn ontstolen, met negatief en al. [...] Mijn moeder is al lang overleden en als ik aan haar denk, zie ik die foto die ik nog steeds zoek - een metafysische herinnering bijna aan iemand die op een stoel zat zoals ze haar hele leven op stoelen heeft gezeten: rechtop, met de armen over elkaar en genoot van haar vakantie, haar uitstapje.

Kortom, in de geest van Krol zou ik kunnen beweren dat een herinnering de beschrijving van een zoekgeraakte foto is. En dat een boek als *De oudste jongen* in ieder geval een verzameling van al dan niet zoekgeraakte foto's omvat. Dit is misschien de reden waarom Krol in zijn autobiografische boek zo weinig uitweidt over wat een herinnering is. En des te meer over oude foto's. Soms ‘herinnert’ Krol zich aan de hand van een foto zelfs gebeurtenissen die hij nooit zelf aan den lijve heeft meegemaakt. Daarvan is ‘Korreweg’, de laatste tekst in de bundel *De kleur van Groningen en andere verhalen* (1997), een mooi voorbeeld: ‘Augustus 1930. Hardzeilen op de Galamadammen. De boten hangen scheef in het grauwe water. Misschien dat ik dat beter heb gezien dan zij’.

Een soortgelijk sterk staaltje geeft Krol in het eerste het beste hoofdstukje van *De oudste jongen*:

> Hoe dat voelde kun je zien op een mooie foto uit 1901, van de Nieuwe Ebbingestraat, tegenover het Noorderplantsoen. Wij zijn gewend foto's uit het begin van deze eeuw met ene nostalgisch oog te bekijken, maar dan bekijk je deze foto toch niet goed. De vestingwerken zijn opgeruimd, er zijn mooie herenhuizen voor in de plaats gekomen. Links loopt het spoor van de paardentram. Het Noorderplantsoen is jong, de weg naar het noorden is breed. En midden op die weg loopt iemand met een koe. Vroeger

> zou hij bij de poort zijn tegengehouden, zou hij hebben moeten bewijzen dat hij de koe niet gestolen had. Nu loopt hij er gewoon mee de stad uit! Moderne tijden. Op de stoep staan twee dienstbodes, in hun witte boezelaars, een praatje te maken. Het is voorjaar 1901, de eeuw is pas begonnen en de zon schijnt.

De afronding van deze beschrijving is, bijna letterlijk, een schitterende zin. Daarop heeft Krol als geen ander het patent. Met een zekere argeloosheid probeert hij het gevoel te achterhalen dat de ontmanteling van de vestingstad Groningen teweegbracht. Een ware bevrijding, maar tegen de achtergrond van de gebeurtenissen die toen nog in de schoot van de nieuwe eeuw besloten lagen, is het uitgestraalde optimisme des te pijnlijker. Zo handelt het hoofdstukje ‘De radio’ over de arrestatie over Krols vader op 4 februari 1944. Voor illegaal radiobezit was hij gestraft met twee maanden gevangenschap en ergens in Duitsland te werk gesteld. Het begint als volgt: ‘Dit verhaal staat overeind als een ruïne. Veel is vergeten, er is ook het een en ander onthouden, maar een geheel is het niet. Terwijl het toch als een geheel heeft plaatsgevonden’. Krols vader wilde op gepaste tijden nog wel iets over zijn arrestatie vertellen, maar des te minder over de verschrikkingen tijdens het verhoor in de gevangenis. Een ander gat in het verhaal is dat Krol zelf zich de aankomst van zijn vader op het Hoofdstation niet

meer herinnert: ‘Wel zag ik een lange man op ons afkomen, mager als een geraamte, ongeschoren, een lachende doodskop met urinegele tanden. “Het mooiste moment van mijn leven,” zou hij vaak zeggen, “toen ik Tjitske met de oudste jongen op het perron zag staan.” En ik herkende hem niet’.

In het prozaboek *De oudste jongen* blijft de eigen aard van de herinnering betrekkelijk impliciet. In tegenstelling tot *De straat en het struikgewas*. Daarin heeft Armando zelfs een drie pagina's tellend hoofdstuk over ‘De herinnering’ opgenomen. En dat is veel voor Armando. Aan het bewuste hoofdstuk gaat een motto van Jean Paul vooraf: ‘Die Erinnerung ist das einzige Paradies, woraus wir nicht vertrieben werden können’. Een soortgelijke uitspraak heeft de grote wiskundige David Hilbert aan het begin van de twintigste eeuw gedaan over de kracht van de verzamelingenleer van Georg Cantor: ‘Aus dem Paradies, das Cantor uns geschaffen, soll uns niemand vertrieben können’. Het zou mij niet verbazen als Krol de voorkeur gaf aan de Hilbertse variant van het paradijs. Die citeert hij in ieder geval in zijn lucide essay over ‘Het intuïtionisme van L.E.J. Brouwer’, opgenomen in de bundel *De schriftelijke natuur* (1985). Krol begint deze ‘scriptie’ die eerder in een speciale bijlage van Vrij Nederland werd gepubliceerd, met de onvergetelijke zin: ‘L.E.J. Brouwer lezen is geen onverdeeld genoegen’. Daarna neemt hij in zijn opstel ruim vijfentwintig bladzijden de tijd om de grootheid van deze mathematische filosoof te onderstrepen. Dat getuigt van klasse! In *De oudste jongen* komt overigens nauwelijks wiskunde voor, ongetwijfeld tot opluchting van menige alfageest. Hoogstens rept Krol in het hoofdstukje ‘Het gymnasium’ van wat middelbare school-wiskunde en een mooie gedachte - het resultaat van maandenlange overpeinzingen - die hem rond de kerst beving: ‘dat je niet alles wat waar is ook bewijzen kunt’. Ziehier een gedeelte van de belangrijkste wiskundige uitspraak die in de twintigste eeuw werd gedaan: de stelling van Gödel. Wel is Krol zo sportief om te zeggen dat de echo's van deze ‘wereldschokkende ontdekking’ die de vijfentwintigjarige wiskundige Kurt Gödel in 1931 aan de Universiteit van Wenen deed, op een of andere wijze tot hem moeten zijn doorgedrongen.

Als je er eenmaal over na begint te denken, zie je steeds meer overeenkomsten tussen het werk van Armando en dat van Krol. Het is een beetje overdreven om al die schijnbare en werkelijke overeenkomsten aan de hand van *De oudste jongen* en *De straat en het struikgewas* in dit kader netjes uit te werken, maar ik noem toch een paar steekwoorden: Amersfoort en Westerbork, militaire dienst, vergeetwoorden, sport, muziek, kunst en de kracht van de dialogen. En dan heb ik het nog niet eens gehad over het feit dat Krol, naar eigen zeggen, ‘een middelmatige leerling’ op het gymnasium was. Evenals Armando. Moge het gymnasium nog een lang leven zijn beschoren. Want uit sommigen van al die leerlingen zijn voortreffelijke stilisten en schrijvers gegroeid.

De roman *De oudste jongen* verscheen, net als de andere boeken van Gerrit Krol, bij Querido.

Poste restante
Ron Elshout

Liefdesverklaringen

Wanneer Gerrit Komrij een bundel essays doet verschijnen dan ben je als lezer gespinsd op een verzameling filippica's, zoals die al eerder verschenen. Zo ging hij in *Horen, zien en zwijgen* (1977) de treurbuis te lijf, maakte in *Het boze oog* (1983) van architect een scheldwoord en dook averechts grommend in een menigte andere bundels op een menigte onderwerpen, onder welke ook literaire. Zijn genadeloze aanvallen hebben wel eens geleid tot het beeld van een ironisch cynicus voor wie het onderwerp niet uitmaakte als hij het maar te lijf kon gaan.

Toch valt er ook veel te zeggen voor de opvatting dat het verzet tegen *wichtigmacherei*, kapsones en lelijkheid op te vatten is als een heftig pleidooi voor het tegenovergestelde. Juist dat leidt weer tot de etikettering van Komrij als pure estheet. En toch is het vaak op een eigengereide smaak gebaseerde liefde die hem leidt. Men leze *Verzonken boeken* (1986) en *Kijken is bekeken worden. Uit de kelders van Het Stedelijk* (1996).

Ook als bloemlezer was en is Komrij niet onomstreden. De verschijning van zijn Beroemde Bloemlezing ging met enig lawaai gepaard, omdat er dichters waren die zijn keuze niet typerend genoeg vonden voor hun werk en het er daarom niet mee eens konden zijn en ook 'de cijfers' die dichters kregen in de vorm van het aantal opgenomen gedichten zorgden voor beroering.

Hoewel menigeen op zoek is geweest naar de criteria die Komrij hanteert en naar de dwarsverbindingen die in de Beroemde Bloemlezing te vinden zouden moeten zijn, is er wat dat betreft niet veel substantieels te voorschijn gekomen dat het geheim van de verzameling zou kunnen ontsluieren. Daarvoor zijn Komrijs keuzes waarschijnlijk te eigenzinnig. Daardoor blijft natuurlijk de vraag rondspoken: Waarom is het ene gedicht wel en het andere niet opgenomen in de Beroemde Bloemlezing? Wie op zoek is naar een eenduidig antwoord op die vraag kan dat vinden in een bundeling van de stukken die Komrij over zijn keuzes schreef voor de achterpagina van NRC Handelsblad, *In Liefde Bloeyende*. Dat ondubbelzinnig antwoord is echter 'teleurstellend', omdat het, geheel in stijl van Komrijs karakter, volstrekt niets opheldert: het gaat Komrij om kwaliteiten en het enthousiasme dat hij op basis daarvan voor een gedicht kan voelen. Komrijs eigen poëzie speelt met klassieke strakke vormen en veelal ironisch gebruikt archaïsch taalgebruik en wie weet dat de titel van de bundel het devies was van de Amsterdamse rederijkerskamer 'De Eglantier' slaat misschien de schrik om het hart, omdat hij nu een liefdesverklaring aan technische aspecten van de traditionele vormen verwacht. Ik herinner me na het verschijnen van Komrijs keuze uit de middeleeuwse poëzie ook wel besprekingen die wezen op de rijke vertegenwoordiging van rederijkerspoëzie, maar ik ben er inmiddels van overtuigd dat deze te danken is aan het blote feit dat daarvan het meeste bewaard is. Zoals een van de grootste verdiensten van 'De Eglantier' de zorg voor de zo hard nodige taalzuivering en taalopbouw was, zo is de verdienste van Komrijs essays dat hij mijn blik op de poëzie weer eens gezuiverd heeft.

Evenals in zijn bloemlezing is er, anders dan een chronologische, nauwelijks 'een lijn' of ordening in de essaybundel te vinden. (Al zal die er misschien wel zijn. Carel

Peeters zocht hem voor zijn bespreking in het *oxymoron*, de verbinding tussen tegengestelde begrippen.) Komrij bespreekt zeer beroemde en volkomen onbekende gedichten naast en door elkaar. Van de laatste blaast hij het stof en vraag je je af waarom dit gedicht niet al lang een *evergreen* is, terwijl hij over sommige eeuwig gebloemleesde gedichten een laagje goudstof weet te blazen, waardoor ze een patina krijgen dat maakt dat ze weer geruime tijd meekunnen. Al tijdens de publicatie in NRC Handelsblad moeten

er opnieuw lezers gevallen zijn over die keuze, want de bloemlezer geeft antwoord: ‘Wat heb je toch met die negentiende eeuw? Wéér zeurde iemand met die vraag aan m'n kop. Ik heb niks met die negentiende eeuw. Het komt gewoon omdat ze op mijn middelbare school van die stokoude leerboeken hadden. Tot mijn zeventiende wist ik van niks anders dan van Bilderdijk en nog eens Bilderdijk. En als het Bilderdijk niet was, dan was het Hildebrand of Da Costa.’ Peeters zou wijzen op het *oxymoron*: eerst zeggen dat je met die eeuw niets hebt, daarna uitleggen waarom je met die eeuw iets hebt. Maar ook hier gaat het om een vooroordeel: vanaf pagina 211 (Hélène Swarth) gaat het om de poëzie van de Tachtigers tot nu en, het dient gezegd, ook de door Komrij in het verleden over de knie gelegde Vijftigers krijgen hun deel. Luceberts *Sonnet*, Camperts *Poëzie is een daad...* voorziet hij van een opfrisbeurt en Kouwenaars *Men moet* krijgt een loftrompetsonate. En dat lijkt op eerste gezicht verrassend, want Kouwenaar is met relatief weinig gedichten vertegenwoordigd in de bloemlezing en hij behoorde tot die vermaledijde Vijftigers van wie Komrij niets moest hebben. (Men leze *Averechts*.)

Het is nog maar de vraag of Komrij zich zo geërgerd heeft aan de poëzie van Kouwenaar of dat zijn irritatie uitging naar de opgeblazen manier waarop er zo vaak met diens gedichten om wordt gesprongen. Nu schrijft hij er over, nadat hij een aantal concrete antithesen geciteerd heeft:

> Om die zaken ging het natuurlijk altijd bij Kouwenaar. Om het gedicht als een soort van object. Als een constructie - en niet als een uitstorting van het gevoel. Het moet voor de Kouwenarianen niets minder dan heiligschennis zijn om te vragen naar emotie en mededogen. Ze zijn tevreden als bij de maestro de woorden binnen het spanningsveld van een gedicht op hun stoffelijkheid geëxploreerd kunnen worden. Voor hen is poëzie in de eerste *en* in de laatste plaats een onderzoek naar de organisatiemogelijkheden van verbale structuren. Ik noem maar wat theoretische prietpraat. Helemaal onzin is zo'n zienswijze op de poëzie niet - al komt het theoretiseren vaak neer op het vaststellen dat de regen nat is en de bal rond.
>
> Het gaat in gedichten *altijd* om woorden en om wat die elkaar *binnen* een gedicht al of niet aandoen.

Nu ben ik een verstokte ‘Kouwenariaan’ en ik vind de, pakweg, laatste vijf bundels tot het allermooiste behoren wat de Nederlandse poëzie te bieden heeft, in de eerste plaats omdat de gedichten me zo ongelooflijk aangrijpen. En natuurlijk heeft Komrij gelijk: dat komt doordat Kouwenaar de woorden binnen een gedicht elkaar iets kan laten aandoen dat ik elders niet aantref. Toch moet er tegelijkertijd ‘iets’ zijn dat maakt dat ik zo door ‘dat op hun stoffelijkheid geëxploreerde spanningsveld tussen de woorden’ geraakt wordt. En dat aspect steekt Komrij op allerlei plaatsen in zijn essaybundel niet onder stoelen of banken.

Wie op zoek is naar een wetenschappelijke, consistente visie op poëzie is dus aan het verkeerde adres. Bij de aanpak van Komrij ligt immers de ene keer het accent op een ouderwetse *close reading* van het gedicht, terwijl hij de volgende keer een gedicht cultuurhistorisch of verstechnisch benadert. En soms tellen zelfs zijn eigen persoonlijke omstandigheden die een gedicht waardevol maken. Dat is allemaal

helemaal niet wetenschappelijk of consistent, maar wel buitengewoon aanstekelijk. Als er al zoiets deftigs als ‘een poëzieopvatting’ uit *In Liefde Bloeyende* spreekt dan is het deze: bij het speuren in het Nederlandse poëzielandschap is het goed om bij ieder gedicht de kijker opnieuw scherp te stellen, want wat je nog niet kende, kon wel eens een parel zijn en wat je al lang dacht te kennen, is gediend met een frisse blik.

Leo Vromans liefdesverklaring aan de lezer ‘Voor wie dit leest’ had goed als motto kunnen dienen. De Beroemde Bloemlezing werd indertijd verdedigd door op de didactische mogelijkheden te wijzen. In het komend tweede-faseonderwijs moeten leerlingen één poëziebundel lezen en ‘erop reflecteren’. Dan is *In Liefde Bloeyende* verplichte kost, omdat daaruit te leren valt dat je van gedichten kunt houden. Komrij citeert een ronkend oordeel van Willem Kloos over een gedicht van A. Bogaers (1795-1870) en schrijft bescheiden: ‘Zo *mooi* zouden we het nu niet meer zeggen. Maar de liefde blijft en zonder liefde wordt geen gedicht van waarde gered.’ En zo is het.